

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Tereza Veselá

Tadeusz Kantor a Divadlo smrti

Tadeusz Kantor and The Theatre of Death

Praha 2011

vedoucí práce: Mgr. Jan Jiřík

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30.6.2011

Tereza Veselá

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Janu Jiříkovi a prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD., který mě seznámil s tvorbou Tadeusze Kantora. Dále bych chtěla poděkovat všem, kteří mě při psaní této práce podporovali.

Abstrakt:

Bakalářská práce se zabývá tvorbou polského avantgardního umělce Tadeusze Kantora. Zaměřuje se na poslední období jeho autorské divadelní tvorby (nazvané Divadlo smrti), konkrétně na inscenace *Mrtvá třída* a *Wielopole, Wielopole*. Práce by se dala rozdělit na tři tematické části. První část se snaží obsáhnout základní mezníky v historii tvorby Tadeusze Kantora, předchozí etapy divadla Cricot 2 a jeho nejvýznamnější inscenace. Tato část by měla sloužit k snadnějšímu pochopení inscenačních postupů v období Divadla smrti a také přiblížit problematiku, kterou se Kantor v průběhu své tvorby zabýval. Druhá část se zabývá již dvěma konkrétními inscenacemi z období Divadla smrti a snaží se o jejich zevrubnou analýzu. Dotýká se také otázky uchování divadelního představení prostřednictvím audiovizuálního záznamu. Třetí část práce je zaměřená na jednotlivé inscenační principy. Na základě jejich popisu se snaží postihnout cíl tvorby Tadeusze Kantora. Tím je vytvoření nového typu divadla, které se nespokojí s iluzivním inscenováním dramatického textu a předstíráním reality.

Klíčová slova:

Tadeusz Kantor – Divadlo smrti – Mrtvá třída – Wielopole, Wielopole – Cricot 2 – manekýn – ready-made - bioobjekt - polská avantgarda - antiiluzivní divadlo

Abstract:

Bachelor thesis is concerned with production of Polish avantgard author Tadeusz Kantor. The work is focused on the last epoch of his theatre production as an author (the epoch is called The Theatre of Death), concretely on inscenation *The Dead Class* and *Wielopole, Wielopole*. Bachelor thesis could be divided into three thematic parts. First part tries to observe basic historical terminuses in Tadeusz Kantor's work, previous epochs of theatre Cricot 2 and the most important performances. This part should serve to easier understanding methods of staging procedures during the epoch of The Theatre of Death and it should also approximate the questions, which interested Kantor. Second part is concerned with two concrete productions of The Theatre of Death and tries to analysis them. It also touches the issue of preservation theatre work through audiovisual records. Third part is focused on individual staging procedures. Bachelor thesis tries to define the point of Kantor's work on the basis of staging procedures. The point of Kantor's work is to create new form of theatre which do not manage with illusive staging of drama and with pretending of reality.

Keywords:

Tadeusz Kantor – The Theatre of Death – The Dead Class – Wielopole, Wielopole – Cricot 2 – mannequin – ready-made – bioobject – Polish avant-garde – anti-illusive theatre

Obsah

1. Úvod	8
2. Tvorba Tadeusze Kantora	9
3. Analýza inscenací	14
3.1. Mrtvá třída	14
3.2. Wielopole, Wielopole	17
4. Problematika audiovizuálního záznamu	22
5. Scénické principy	24
5.1. Scénické objekty	24
5.1.1. Objekt, bioobjekt	24
5.1.2. Manekýn	25
5.1.3. Herec	27
5.2. Kantorova přítomnost na scéně	29
5.3. Prostor	33
5.4. Zvuk a světlo	36
5.4.1. Zvuk	36
5.4.2. Světlo	37
6. Závěr	38
 Použité zdroje	 40
Obrazová příloha	44

1. Úvod

Tadeusz Kantor (1915-1990) je velmi významná osobnost umění dvacátého století. „*Nejvíce světovým z polských umělců a nejvíce polským z umělců světových.*“¹ Můžeme ho označit jako autora divadelních inscenací, režiséra, scénografa, herce, výtvarníka a teoretika. Kantor nepřisuzoval ani jedné z těchto tvůrčích činností větší význam a sám sebe nejraději označoval jako umělce. Proto se všechny tyto profese v jeho dílech mísí. Výtvarníci jsou fascinováni nejen jeho obrazy, ale i rekvizitami, které používal v divadle Cricot 2 a které se nyní vystavují jako samostatná umělecká díla, a rovněž happeningy, které kombinují hereckou akci s vizuálním dojmem. Stejně tak divadelníci naleznou odkazy k divadelním inscenacím v obrazech. Kantor tak nerozlučně propojil tato dvě umělecká odvětví. V divadelní tvorbě byl zastáncem syntézy všech složek inscenace. Stejně spojil umění i se svým životem. Pro Kantora bylo umění životní náplní a na druhou stranu umění čerpalo témata z jeho života. V divadle je to patrné obzvlášť v posledním období Kantorovy autorské tvorby, kdy inscenace vycházejí z Kantorových vzpomínek na jeho život. Toto období otevírá v roce 1975 inscenace *Mrtvá třída*, která Kantora proslavila po celém světě. Kantor v ní a v následujících inscenacích vytvářel obrazy propojující útržkovité vzpomínky na dávnou minulost se současností. Obrazy srozumitelné pro diváky celého světa svým spojením zdánlivě banálních scén s obecnou historií lidstva. Kantor vytvořil jedinečné dílo. Předcházela mu však cesta, na které Kantor ohledal řadu postupů a principů. Pro pochopení způsobu Kantorovy tvorby v posledním období jeho divadla (období Divadla smrti) a zasazení do kontextu, je nutné načrtnout předchozí Kantorovu tvorbu, ze které *Mrtvá třída*, *Wielopole*, *Wielopole* i další inscenace vzešly.

1 CZERNI, Krystyna. Cricoteka.pl [online]. c2005 [cit. 2011-06-20]. *CRICOTEKA - Tadeusz Kantor - Biogram* - Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora. Dostupné z WWW: <<http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=tkantor&kat=33&id=13>>.

2. Tvorba Tadeusze Kantora

Tadeusz Kantor se narodil v roce 1915 v malém městečku Wielopole. Vystudoval malbu a scénografii na Akademii výtvarných umění v nedalekém Krakově. Výtvarnému umění se věnoval průběžně celý svůj život. Vlastní vývoj v tomto uměleckém odvětví úzce souvisel a značně ovlivňoval i jeho divadelní tvorbu. Prakticky všechny etapy jeho divadelní tvorby mají svůj protipól v tom, co se právě dělo v umění, nebo co konkrétně inspirovalo Kantora jako malíře. Například v období ambaláží² nalezneme tuto techniku jak na jeho obrazech (například obrazy deštníků) (Obr. 1), tak i v happeninzích. Znalosti výtvarného umění a práce s materiálem byly také významné z toho důvodu, že Kantor si byl schopen připravit výpravu inscenací (scénu, rekvizity, kostýmy) sám a také to výhradně sám dělal. V neposlední řadě se jeho výtvarné kořeny promítají do vizuální obraznosti scén jednotlivých představení.

I když Kantor několik let pracoval jako scénograf Teatru Stareho a později připravoval výpravu i pro další inscenace tradičních činoherních divadel jako například Teatru im. Juliusza Słowackiego, důležitější a známější je jeho autorská divadelní tvorba. První experimentální inscenace, které sám režíroval, vytvořil v padesátých letech se skupinou mladých malířů pod názvem Podziemny Teatr Niezależny v Krakově. Už v této době, tedy od samého počátku své divadelní tvorby, přistupoval Kantor k divadlu jako k médium, které by mělo být samostatné a ne mechanicky opakující předem připravený dramatický text. Už od počátku měl nedůvěru k iluzi a k iluzivnímu inscenování dramatu. Důležitá pro něj byla skutečná realita života, která se s čím dál větší intenzitou protlačovala do jeho díla. Nejvýznamnější inscenace této etapy *Návrat Odyssea* (1944) od Stanisława Wyspiańskiego vycházela sice z divadelního textu, byla však umístěna ne na divadelní jeviště, ale do místnosti zničené válkou, tedy do reálného prostoru primárně neurčeného pro divadlo. Tímto přesunem a užíváním běžných předmětů denní potřeby namísto divadelních rekvizit propojil skutečnou realitu života s realitou uměleckého díla.

Realitou života a realitou uměleckého díla se Kantor zabýval i posléze v rámci svého divadla Cricot 2 (založeno roku 1955). Experimentální divadlo Cricot 2 bylo sdružením umělců různých oborů, zejména malířů, ale i nevystudovaných divadelních nadšenců pod vedením Kantorovy osobnosti. „*Divadlo Cricot 2 není divadlem malířů utržených ze řetězu. Je divadlem herců, sochařů, hudebníků, divadlem osvobozené fantazie a razantního inscenačního gesta.*“³ Výzkum, který v Cricotu 2 probíhal, Kantor navíc dokumentoval řadou esejí a zejména manifesty, které vždy rozebírají a rámcově strukturují dané období divadla. Více než o uvádění představení šlo o hledání nových možností divadla, aplikaci avantgardních myšlenek na jeviště, o praktické zkoumání teoretických principů. S tím souvisí také nevelká četnost inscenací a hlavně dlouhé intervaly mezi jednotlivými produkcemi. „*A performance is pieced up as a result of the pressure to express ideas that accumulate, grow, and ripen over a long period of time and at some point in the end have to come out into*

2 Výtvarná technika spočívající v obalování předmětů.

3 KRAKOWSKI, Piotr. Divadlo Tadeusze Kantora. Přeložila Irena Lexová. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 65-69. ISSN 0862-7258. s. 65.

the open.“⁴ Každé představení tak bylo na jednu stranu jak prezentací Kantorových teoretických poznatků a myšlenek, tak na druhou ověřováním jejich praktické funkčnosti skrze diváky.

Prvním obdobím divadla Cricot 2 bylo Autonomní divadlo (1956 - 1961, manifest z roku 1964). Jeho cílem bylo zkoumání divadla jako instituce nepodrobené mechanickému reprodukování a interpretování dramatu. Divadla, které by nevytvářelo k dramatu jevištní ekvivalent, ale nové samostatné umělecké dílo. Dramatický text byl sice použit, ale jeho struktura byla pozměněna pomocí principů jako opakování, komentování textu, apod., přičemž však nesmělo dojít k absolutnímu zničení samotného textu. I jevištní akce nesloužily jen k ilustrování slova, ale stávaly se nezávislou významnou složkou výsledného díla. Spíše než korespondující podkres byly akce v kontrastu s významem textu a vytvářely tak samostatnou složku inscenace. „*Inscenace měla proto dvě paralelní roviny: hra se rozvíjela v úrovni textu a autonomních akcí herců*.“⁵ V neposlední řadě přispíval také malý prostor divadla Cricot 2 v galerii Krzysztofory, který neumožňoval iluzivní představení a který Kantor hercům často zmenšoval a ohraničoval, aby docílil toho, že se budou více soustředit na technické zvládnutí situace, než na svou roli či diváky, a tudíž opustí herecké manýry. Herec zde nebyl nejvýznamnější složkou inscenace, na kterou by měla být upínána pozornost. Jeho postavení bylo degradováno a on tak stál na úrovni předmětů, světla či zvuku.

V dalším období nazvaném Divadlo Informelu (1961, z franc. informe = bez formy), Kantor hlouběji pronikal a prozkoumával strukturu klasického divadelního představení, kterou se snažil zbavit vykonstruované funkční formy. Navázal tak na principy, které byly zřejmé i ve výtvarném umění. Podstatu uměleckého díla hledal v jeho rozbití na jednotlivé elementární prvky. Používal přitom spontaneitu, asociativnost, náhodu a všechny způsoby destrukce. Také dále pracoval s jevištním prostorem a herci. V inscenaci *Na malém panství* S. I. Witkiewicze (prem. 14. 1. 1961) vtlačil herce s několika kabáty do skříně, čímž opět zhoršil jejich pracovní podmínky a navíc je degradoval na úroveň předmětu ve chvíli, kdy viseli ve skříní pomícháni společně s oblečením.

K Divadlu Informelu se ještě váže idea „reality nejnižšího stupně“. Podstatu této idey spatřoval Kantor v něčem, co podlehl síle času, bylo v rozkladu či zničené, staré, v pozůstatku. O předmětech Kantor hovořil takto: „*It was the simplest, primitive, and old object with blatant marks of wear and tear, worn out by long use, POOR. Stripped of any stylization, it revealed its essential „etymology“, its primal function. All this meant a radical*

4 „Představení je vytvořeno jako důsledek potřeby vyjádřit myšlenky, které se hromadí, rostou a dozrávají během dlouhého časového intervalu a v jisté chvíli musí nakonec vyjít na povrch.“ (Přeložila autorka práce.)

KANTOR, Tadeusz. *CRICOT 2 theatre 1955-1988*. Edited by Teresa Bazarnik. Cracow : Centre of Cricot 2 Theatre, 1989. s. 2.

5 HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Vyd. 1. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6. s. 199.

break with constructivism.“⁶ Předměty, které Kantor na scéně používal, byly vždy účelové, nesloužily pouze jako rekvizita nebo dekorace. Pro jeho divadlo můžeme použít pojem „chudé divadlo“, ovšem samozřejmě v poněkud jiném významu, než jak ho známe u Grotowského, s kterým je tento pojem primárně spjatý. Kantor ho ve svých teoretických pracích také používal, ovšem bez odkazu ke Grotowskému.

V následujícím období Divadla Nula (1963) Kantor v započaté destrukci pokračoval až k úplnému vyprázdnění dramatu. Logickou strukturu textu rozkouskoval a „naředil“ scénami vycházejícími z asociací na původní text. Varioval rytmus inscenace, používal opakování, klišé, automatismus, hluk. Bezvýznamným scénám přiřazoval největší váhu a naopak nejdramatičtější výstupy přecházel bez zdůraznění. Herci měli špatně hrát, ne-hrát nebo hrát emoce či stav nekorespondující s jejich rolí či textem. Výsledkem nemělo být zničení jakéhokoliv smyslu divadla, ale touto deziluzí vytvořit několik rovin bytí. Rovinu herce, textu a diváka, tedy tří samostatných realit. Pro inscenaci *Blázen a jeptiška* (prem. 8. 6. 1963) Kantor vytvořil pohyblivý stroj složený ze židlí, který během představení ohrožoval herce. Ti museli svou pozornost namísto na budování vzájemného vztahu či psychologie postav soustředit na tento nebezpečný přístroj. (Obr. 2)

V dalším období Divadla Happeningu (1967) byl rozdíl mezi realitou uměleckého díla a skutečnou realitou setřen. Kantor překročil hranice uměleckého díla směrem k realitě skutečného života. Reálné objekty či situace vytrhl z jejich původního kontextu, zbavil je významu a důležitosti a nabídl tak divákovi nový pohled na známé věci a tedy i jejich nové vnímání.

V následujícím období Divadla Nemožného (1971 - 1972, manifest 1973) opět vycházel z předešlých zkušeností, nadále pracoval se skutečnou realitou běžného života, kterou obohacoval o estetické hodnoty a tím jí dal hlubší význam. Ve svém manifestu mluví o „zapojení“ reality jako materiálu do uměleckého procesu. Dílo však nemělo být odrazem reality, dokumentem skutečného, jako to dělala např. politická divadla reagující na aktuální reálné situace. Inscenace *Mládenečci a kočkodani* (prem. 4. 5. 1973) byla už do takové míry poskládána z různých částí, že celkový smysl unikal. Kantor divákovi nabízel množství podnětů a vjemů, které však neměly jednoznačný klíč a bylo tedy prakticky „nemožné“ pochopit je pouze na základě vizuální stimulace. „*What I find important at this point is the integration of a great many suggestions devised in such a way that the spectator experiences a feeling that it is impossible to grasp and interpret the whole from his point of view. In this case reception takes place by means of reflection that results from the correlation of objects and activities which are neither a work nor a material*

6 „Byl to nejjednodušší, primitivní a starý předmět s očividnými známkami opotřebení, zdevastovaný dlouhým používáním, UBOHÝ. Zbaven jakékoliv stylizace ukázal svou základní „etymologii“, svou primární funkci. V tomto znamenal radikální rozchod s konstruktivismem.“ (Přeložila autorka práce.)

KANTOR, Tadeusz. *CRICOT 2 theatre 1955-1988*. Edited by Teresa Bazarnik. Cracow : Centre of Cricot 2 Theatre, 1989. s. 7.

embodiment, but landmarks or stays of the mental and spiritual processes.“⁷ Diváci si tedy nevystačili s „pouhým“ sledováním představení. Byli nuceni zapojit svou imaginaci a přiřazovat scénám významy podle své intuice, citu a osobních zkušeností. Jednoznačný smysl celku však unikál a zbyla jen nejasná reflexe, dojem, zážitek. A to individuální pro každého diváka, protože každý vycházel sám ze sebe.

V inscenaci *Mládenecci a kočkodani* také Kantor poprvé použil „bioobjekt“. Bioobjekt je označení pro herce, který je nerozlučně spjatý s předmětem. Toto propojení nabízí množství různých interpretačních pohledů na herce. Diváci tak nebyli schopni racionálně uchopit ani jednotlivé akce, ani samotné herce, nebo se s nimi dokonce ztotožňovat. Na druhou stranu objekt působil i na herce, který se na něj musel po celou dobu soustředit. Často mu i znemožňoval pohyb a byl tak dalším činitelem, který se podílel na hereckém nerealistickém a neiluzivním projevu.

V tomto období Kantor mluvil o poznávání a hledání pravého divadla, které ho vede až k prapůvodnímu smyslu divadla jako rituálu. V divadle, které ještě nemělo funkci pouze zábavní, ale bylo plnohodnotnou duchovní složkou života člověka, nalézáme to, k čemu se Kantor snažil během celé tvorby divadla Cricot 2 přiblížit. Tedy neiluzivnímu divadlu, které nezobrazuje skutečnost, ale které skutečnost vytváří. Dalo by se říci, že Kantor se krůček po krůčku snažil o vytvoření nového divadla, které by mělo podobný význam, jako původní rituály.

Tím se konečně dostáváme k poslednímu období Divadla smrti (1975 - 1992, manifest 1975). V tomto období vzniklo hned několik inscenací, *Mrtvá třída* (prem. 1975), *Wielopole*, *Wielopole* (prem. 1980), *Ať chcípnu umělci* (prem. 1985), *Nikdy se sem nevrátím* (prem. 1988), *Dnes jsou mé narozeniny* (prem. 1991), které jsou Kantorovou osobní výpovědí. Kantor se v nich vracel k vlastní minulosti, vlastnímu životu, který dával do kontrastu s obecnými dějinami lidstva. „*Příčinou toho není*“, jak řekl, „*ani exhibicionismus, ani narcismus, ale touha po «umocnění» pojmu: «individuální život», abychom se vyhnuli záhubě plynoucí z nelidské, hrůzné «masovosti»*.“⁸ Tím, že se vzkříšováním svých starých vzpomínek vracel do minulosti, odkazoval na něco ztraceného, mrtvého. Proto také mluvíme o období Divadla smrti. Ne však ve smyslu, že by divadlo bylo mrtvé. Ani ve snaze o zobrazení beznadějnosti žití vedoucí neodvratně k smrti. Smrt zde vůbec není chápána ve smyslu konce, ale naopak jako prvek, bez kterého by vlastně život neměl smysl.

Kantor v tomto období využíval principy nabyté v předchozích letech. Inscenace byly konstruované jako koláž, pro jejíž čtení musel divák použít vlastní zkušenosti, intuici a imaginaci. *Mrtvá třída* se ještě částečně opírala o dramatický text S. I. Witkiewicze, další

7 „*Co mi v tomto bodě připadá důležité, je integrace mnoha podnětů vymyšlených tak, aby divák zažil pocit, že je z jeho pohledu nemožné celek uchopit a interpretovat. V tomto případě recepce probíhá pomocí úvahy, která vyplývá z korelace objektů a aktivit, které nejsou prací ani materiálním ztělesněním, ale mezníkem nebo stavem duševního a duchovního procesu.*“ (Přeložila autorka práce.)

KANTOR, Tadeusz. *CRICOT 2 theatre 1955-1988*. Edited by Teresa Bazarnik. Cracow : Centre of Cricot 2 Theatre, 1989. s. 10.

8 KRAKOWSKI, Piotr. Divadlo Tadeusze Kantora. Přeložila Irena Lexová. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 65-69. ISSN 0862-7258. s. 68.

inscenace již nepodléhaly žádným literárním vlivům. Kantor došel k tomu, že při vytváření nových inscenací, které se opírají o minulost, je důležitější a vhodnější nevycházet z literární textové předlohy ani z jejích principů kauzality a kontinuity. Struktura díla nemusí být tomuto vzoru vůbec podřízena. Naopak vychází ze způsobu vybavování si uchovávaných vzpomínek, díky kterému je pak jeho dílo více autentické a hlavně pravdivé. „*The reconstruction of the memories of childhood is to contain nothing more than the moments, images, or „negatives“ which are retained in a child's memory by means of selection from the enormous wealth of real facts, a choice highly significant (artistic) because unerringly getting at the truth. In a child's memory only one feature of situations, characters, events, places and moments in time is always preserved. (...) The whole memory of the life of a person is marked for me by a single word, a single feature.*“⁹ Díky tomu vznikají archetypální témata a postavy známé a čitelné pro všechny diváky. Na základě jednotlivých postav nebo situací se pak formovala inscenace skrze tvůrčí práci všech aktérů, přičemž vůdčí osobou stále zůstával Kantor, který určoval výsledný tvar inscenace. Po hercích bylo nadále požadováno nehraní, byly použity už dříve zmiňované bioobjekty, předměty nejnižší hodnoty i manekýni.

Za zmínku stojí také Cricotage. Jednalo se o krátké scénické koláže (cca půl hodiny), které byly pořádány jako doprovodné akce např. ke Kantorově výstavě jako prezentace tvorby divadla Cricot 2, nebo jako prezentace studentů herectví pod Kantorovým vedením při jeho pobytu v Miláně. Šlo o aplikování poznatků divadla Cricot 2 a jeho herecké metody.

V roce 1980 Kantor založil v Kanoniczne ulici v Krakově Cricoteku. (Obr. 3) Sloužila jako centrum pro shromažďování materiálů o divadle, protože Kantor nechtěl, aby se jeho díla stala součástí expozice muzeí nebo knihoven. V současnosti obsahuje sbírku „*několika tisíc objektů a kostýmů divadla Cricot 2, Kantorovy teoretické práce, obrazy a umělecká díla, videozáznamy a fotografickou dokumentaci, stejně jako tisíce recenzí, časopisů a knih.*“¹⁰ Kantor byl v tomto směru velice pečlivý. Shromažďoval články a recenze o představeních, psal vlastní teoretické studie, manifesty a knihy. Nechtěl, aby po jeho smrti docházelo k nesprávné interpretaci jeho díla. Cricoteka působí dál jako muzeum, archiv, galerie, nakladatelství. Je otevřená veřejnosti a dál aktivně šíří odkaz Tadeusze Kantora.

Tadeusz Kantor zemřel 8. prosince 1990 v Krakově, kde je také na hřbitově Rakowicki pohřben. (Obr. 4) Poslední Kantorova inscenace *Dnes jsou mé narozeniny* měla premiéru až posmrtně v roce 1991 a divadlo Cricot 2 ji ještě asi rok uvádělo spolu s některými staršími

9 „*Rekonstrukce vzpomínek na dětství nemá obsahovat nic víc než momenty, obrazy, „negativy“, které jsou zachovány v dětské paměti pomocí výběru z enormního množství reálných faktů, výběru velmi významného (umělecky), protože se neomylně dostává k pravdě. V dětské paměti je zachován pouze jeden rys situace, charakteru, události, místa a časového momentu. (...) Celá vzpomínka na život člověka je pro mě zaznamenána jediným slovem, jedinou vlastností.*“ (Přeložila autorka práce.)

KANTOR, Tadeusz. *CRICOT 2 theatre 1955-1988*. Edited by Teresa Bazarnik. Cracow : Centre of Cricot 2 Theatre, 1989. s. 13.

10 Cricoteka.pl [online]. c2005 [cit. 2011-06-20]. *CRICOTEKA* - Tadeusz Kantor – O Cricotece - Ošrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora. Přeložila autorka práce. Dostupné z WWW: <<http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=tkantor&kat=33&id=13>>.

inscenacemi, než zaniklo. Tvorba divadla byla neodmyslitelně spjata s Kantorovou osobností. Po Kantorově smrti zbylo jen poloviční dílo, Kantor chyběl při představeních na scéně, herci nemohli a ani nechtěli v činnosti divadla pokračovat.

3. Analýza inscenací

3.1. Mrtvá třída

Při technickém popisu představení *Mrtvá třída* musíme vzít v úvahu, že tato inscenace měla hned několik verzí, které se od sebe do jisté míry lišily. *Mrtvá třída* měla premiéru 15. listopadu 1975 a tuto první verzi nám zprostředkoval Andrzej Wajda filmovým záznamem z roku 1976. Nejde však o technický záznam představení z pevně umístěné kamery. Film využívá střih, pohyb po scéně a některé scény byly natočeny v exteriéru.

Premiéra inscenace se uskutečnila v nedivadelním prostoru Galerie Krysztofory, místě, kde se scházeli umělci tehdejší avantgardy. Nachází se v ulici Szczepánská vedle hlavního Krakowského náměstí a je to sklepní prostor s obloukovitě klenutým stropem a obdélníkovým půdorysem. (Obr. 5) Diváci vcházeli vchodem na kratší straně. Na protější straně využívali herci malou místnost jako zákulisí a místo, kam také odcházeli ze scény během představení. Diváci byli posazeni v několika řadách podél dlouhé stěny a také podél kratší stěny před vchodem. Vznikl tak obdélníkový hrací prostor, který nebyl nijak vyvýšený. Od diváků byl oddělen pouze provázkem a z vchodové strany dvěma bílými trojúhelníky (předměty, které se později v inscenaci ještě využívaly jako „hanba“). (Obr. 6) Toto vymezení prostoru sloužilo nejen k tomu, aby diváci nevstupovali při svém příchodu do scény, ale zejména k jasnému oddělení dvou světů, dvou realit. Toho skutečného, reálného světa diváků „teď a tady“ a světa mrtvých, mrtvé ztracené reality, která se může jen jako obraz vyjevit a zase rozplynout. Mezi těmito dvěma světy se pohyboval sám Kantor, který byl vždy přítomen na scéně a který svou účastí oba světy propojoval. Na scéně byly kromě trojúhelníků čtyři řady starých školních lavic, ve kterých již při příchodu diváků seděli herci, vedle nich stála židle s figurínou školníka. Před lavicemi byl umístěn záchod, před kterým stála Uklízečka/Smrtka. V rohu se kupila hromada starých knih. Dalšími výraznými objekty, které se v inscenaci později objevovaly, byl rodinný stroj (maszyna rodzinna) (Obr. 7) a mechanická kolébka. (Obr. 8) Dále herci používali rekvizity, které s nimi byly pevně spojeny či je charakterizovaly a o kterých budu hovořit později v souvislosti s jednotlivými herci, a další rekvizity, jako např. noviny, parte, vlajku, aj.

V této první verzi inscenace vystupovalo (kromě Kantora) jedenáct postav stařečků a stařenek, kteří se vraceli do školních lavic, ve kterých sedávali jako děti, Uklízečka/Smrtka, Školník a Repetent/Roznašeč parte. Žádná z postav neměla konkrétní jméno. Postavy byly pojmenovány buď podle předmětu, se kterým byly spjaty a který měly po většinu času u sebe jako Žena s mechanickou kolébkou, Stařec na WC, Stařec s bicyklem, Žena za oknem, nebo podle povahového rysu např. Prostitutka/Náměsíčná, Nepřítomný stařeček z první lavice, Starý exhibicionista. Vedle skutečných herců se na scéně objevovali také manekýni. Konkrétně jde o jedenáct figurín dětí a jednu dospělou figurínu, která měla stejné rysy jako herec hrající školníka a byla tak jeho dvojníkem. (Obr. 9)

Inscenace by se dala rozdělit do tří dějství tak, jak ji popsal Jan Kłossowicz ve scénickém zápisu představení otištěném v časopisu *Dialog*¹¹. Není to však nezbytně nutné,

11 KŁOSSOWICZ, Jan. Scenariusz przedstawienia, postzapis. *Dialog*. 1977, č. 2, s. 119-134. ISSN 0163-3732.

protože inscenace není založena na narativním příběhu či lineárně se vyvíjejícím ději. Jde spíše než o tradiční model dramatu¹² o jednotlivé obrazy či scény, které společně vytvářejí výsledné dílo. *Mrtvá třída* vycházela sice do jisté míry z literární předlohy či jí byla inspirována, inscenace však nebyla založena na literárním základu, tedy na dramatu, které by interpretovala.

Kantor vycházel ze tří autorů, Stanisłava Ignace Witkiewicze, Bruna Schulze a Witolda Gombrowicze, kteří byli dokonce uvedeni v programu inscenace jako „účastníci seance.“ (Obr. 10) O Witkiewiczově dramatu *Tumor Mozковиč* se Kantor zmínil už dříve¹³ a nyní tento text použil jako součást inscenace. Vybral určité pasáže a ty vložil do své inscenace. Můžeme hovořit Kantorovými termíny o „ready-made“, tedy o již dříve reálně vytvořeném prefabrikátu, který zde nebyl použit jako výchozí prvek, ale jako materiál. Text jakoby se probourával do představení, zvláště pak v druhé půlce, kdy ho téměř ovládl. Herci opouštěli postavy starců a přijímali role postav z Witkiewiczovy hry, např. Prostitutka/Náměsíčná se změnila v Izium, Muž na WC v Tumora I. Vzápětí z těchto rolí však vypadli a opět se stali starci. Docházelo tedy k jakémusi prolínání toho, co se doposud na scéně dělo (tedy bytí ve školní třídě, ve které se odehrávají adekvátní situace), s úryvky, citáty či krátkými scénkami z *Tumora Mozковиče*. Toto vtírání se replik z dramatu mezi dětská pořekadla ze školní třídy narušuje iluzivnost představení. Rozbívá jeho (už tak dost necelistvou) strukturu, jeho prostor, čas i postavy. Ve výsledku tak nemůžeme dílo označit ani jako inscenaci o návratu starců do své školní třídy, ani jako Witkiewiczovo drama. Druhým zmíněným účastníkem seance byl Bruno Schulz, zejména pak jeho povídky *Penzista* a *Traktát o manekýnech*.¹⁴ První z nich vypráví o starém pánovi, který je pro svůj věk vytlačen mimo společnost a svůj nový smysl existence najde v tom, že se nechá zapsat znovu do první třídy, kde k němu děti přistupují jako k sobě rovnému a ne jako ke starému člověku čekajícímu na smrt. Šlo tedy o jakousi literární inspiraci k představení, stejně tak jako v případě Witolda Gombrowicze a jeho románu *Ferdydurke*, ve kterém se hlavní postava změní z třicetiletého muže na dospívajícího chlapce a musí znovu projít útrapami dětství. Podstatnou inspirací byl také Kantorův pobyt na dovolené u moře na počátku osmdesátých let, kde našel opuštěnou třídu, kterou popisuje takto: „Škola byla pustá a opuštěná. Měla pouze jednu třídu. Mohl jsem ji vidět skrze zaprášené tabulky dvou malých, ubohých oken.“¹⁵

Celá inscenace byla založena na principu opakování. Kauzálně-temporální časoprostor byl destruován, proto inscenace působila jako montáž. Neuspořádanost opakování navozovala dojem nahodilosti. Racionálně se rozhodně nedalo předvídat, která pasáž bude následovat. Scény na sebe totiž nijak nenavazovaly, nenalezli bychom v nich linearitu či logický děj

12 Tím mám na mysli divadelní hru vystavěnou podle aristotelského modelu dramatu.

13 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Přeložila autorka práce. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5. s. 214.

14 SCHULZ, Bruno. *Republika snů*. Přeložili Otakar Bartoš, Erich Sojka, Vlasta Dvořáčková, Iveta Mikešová. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1988. 449 s. ISBN 01-074-88.

15 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Přeložila autorka práce. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5. s. 214.

a bylo by tedy možné je proházet, aniž by přitom představení výrazně utrpělo. Více než o význam šlo o budování atmosféry.

Při příchodu diváků žáci seděli bez hnutí v lavicích. Tento obraz (ať už tvořený starci či manekýny) by se dal přirovnat ke staré fotografii, je konkrétní, nehybný, mrtvý. Uvádí celé představení. Je východiskem, které bývá rozpohybováno do akce, jež vzbuzuje pocit, že se bude dál přímočaře vyvíjet. Avšak namísto toho se vše navrátí k výchozímu obrazu a veškerá linearita se tak uzavře do kruhu. Jde o vytrvale opakované vytváření akce, od které divák očekává další vývoj. Neustálý boj mezi progresí a regresí. Pokus o změnu a následný návrat k osvědčenému.

Inscenace začínala Kantorovým dirigentským gestem – obraz se začínal hýbat, žáci se začínali ve svých lavicích hlásit. Usilovným hlášením a prosbami v očích našli vyslyšení v podobě odchodu ze scény, aby se na ní mohli vzápětí vrátit ve svém „velkém entré“. Starci přicházeli do rytmu *Walz François* znovu na scénu, ovšem tentokrát s manekýny dětí, kteří na nich různě viseli, objímajíc je ručičkami. Takto obtěžkáni několikrát obešli svou krkolomnou chůzí lavice, do nichž si pak znovu posedali.

Není nezbytné popisovat jednotlivé pasáže inscenace a to, jak jdou za sebou. Daleko významnější je však jejich pojmenování a rozdělení do dvou skupin. První obsahuje všechny situace spojené s dávno mrtvou minulostí, tj. základní fotografie mrtvé třídy, promenáda žáků, vyučovací hodiny (Salomon, Prométeus, pořekadla, abeceda, jazykolamy), cheder/modlení (vyučování základů judaismu a hebrejštiny), wielki toast (zvedání se na zvuk valčíku), historická halucinace (jmenování základních historických milníků). Do druhé pak spadají všechny výstupy čerpající z literárního základu tj. Witkiewiczova *Tumora Mozковиče* a z Gombrowicze a také autonomní výstupy Uklízečky/Smrtky. Tyto pasáže jsou, jak již bylo řečeno, vytrženy z kontextu a vloženy do *Mrtvé třídy*, čímž ztrácejí svůj původní obsahový smysl. Proto se také dají jen těžko pojmenovat. V druhé polovině inscenace pak tyto autonomní textové pasáže nad obrazy z mrtvé minulosti převládají stále víc a víc a jejich souvislý text dává novou naději odklonit se od neustálého opakování pasáží z dětství. Postavy je však nedokážou dlouho udržet. Ze svého světa se nikdy nedostanou a spásu nalézají až v poslední, neustále se opakující scéně. V divadle automatů, které jako zaseklá deska neúnavně přehrává dokola to samé. Kantor mávnutím ruky scénu zastavil a vidíme ji tedy opět jako jakousi fotografii. Poté se vše rozehraje znovu do pohybu. A znovu zastaví. Jako nekonečný koloběh života a umírání. Nebo snad v tomto případě život věčného umírání. Dvě popsané tematické skupiny dohromady vytvářejí scénickou koláž založenou na rituálu opakování. Máme tedy co dočinění s inscenací „*skladající sa z «dvoch paralelných dráh»: na jednej strane «text očistený od povrchovej, fabulujúcej štruktúry», na druhej strane «dráha autonómneho scénického deje čistého divadla»*“.¹⁶

První verze inscenace se hrála dva roky, tedy do roku 1977. Byla nazkoušena jak členy skupiny Cricot 2, tak skutečně vystudovanými herci se stálým divadelním angažmá v Divadle Bagatela. V tom se zásadně lišila druhá verze *Mrtvé třídy*, ve které již nevystupoval žádný herec repertoárového divadla, ale pouze stálí členové divadla Cricot 2. Po uvedení představení

16 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelní ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 84.

na Festivalu v Edinburghu v srpnu roku 1976 totiž odstartovalo *Mrtvé třídy* triumfální světové turné. Hrála se téměř po celém světě, „<<Newsweek>> napsal, že (Kantor) stvořil nejlepší divadelní inscenaci světa.“¹⁷ Je tedy logické, že díky velkému úspěchu a četným pozváním do zahraničí bylo potřeba mít herce plně k dispozici, což s těmi zaměstnanými ve stálém angažmá jednoduše nebylo možné a byli tedy z inscenace vyloučeni. Objevily se i spekulace, že se s nimi Kantor nechtěl dělit o zásluhy při tvorbě inscenace, které bezpochyby měli. Každopádně vznikla druhá verze, která se hrála do roku 1986 a která je známá po celém světě. Její záznam zprostředkoval Denis Bablet. Od první verze se lišila nejen obměnou herců. Nebyly zde postavy Repetenta, Cizince a Obyčejného stařečka a také zmizela scéna Lekce Gramatiky, která byla původním základem, na němž inscenace vznikla. Naopak přibyla postava Vojáka z Druhé světové války, Mrtvá dívka a Dvojčata. Herci také nebyli při příchodu diváků na scéně, ale na Kantorovo gesto se vynořili ze zákulisí. Tato inscenace se hrála více jak tisíc pět set krát, až se z ní vytratilo všechno nadšení a zbyl jen automatismus. „(Kantor) Křičel, že to je perfekcionismus, že nezůstalo nic než jen perfekcionismus a že on nedělá buržoázní divadlo.“¹⁸ Představení bylo v květnu roku 1986 staženo.

Přestože to vypadalo jako konec *Mrtvé třídy*, Kantor vytvořil speciálně pro uvedení na Festivalu divadelních děl v Paříži v květnu roku 1989 ještě další verzi. Usadil do školní lavice vedle manekýnů děti a mrtvých stařečků ještě živého chlapce ve školní uniformě, tedy jakéhosi věčného studenta. Filmový zápis pořídil Nat Lilenstein.

Za poslední verzi *Mrtvé třídy* musíme považovat inscenaci, která se hrála v letech 1991-1992, tedy po Kantorově smrti (Kantor zemřel v roce 1990). Inscenace byla stejná jako druhá verze, ovšem bez Kantorovy hlavní role. Tato inscenace byla také jediná, která zavítala do České republiky. Byla uvedena v roce 1992 v pražském Labyrintu (dnešní Švandovo divadlo na Smíchově).

3.2. Wielopole, Wielopole

V roce 1980 byl Cricot 2 pozván divadlem Teatro Regionale Toscano na jednorozční rezidenční pobyt do Florencie. Zde ve spolupráci s herci tohoto divadla vznikla inscenace *Wielopole, Wielopole*. Záznam, ze kterého vychází tento popis, zprostředkoval o čtyři roky později Andrzej Sapija v Łódži. Jako v případě Wajdova záznamu *Mrtvé třídy*, je i tento záznam filmovým zpracováním díla, který do představení vkládá záběry exteriérů, natáčecího studia, fotografie, či titulky popisující Kantorův způsob tvorby. Premiéra inscenace se konala 23. června 1980 v nedivadelním prostoru vysvěceného kostela v ulici Santa Marina 25 ve Florencii. Kantor diváky usadil do jedné části kostela, herecký prostor byl pak na straně druhé. Máme tedy co dočinění s klasickým kukátkovým rozvržením scény, ke kterému se Kantor přes happeniny a inscenace, ve kterých se hrálo na arénu či na dvě strany (jako tomu bylo u *Mrtvé třídy*), vrátil. Je důležité zmínit, že toto rozvržení si Kantor nepřinesl

17 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Přeložila autorka práce. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5. s. 222.

18 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Přeložila autorka práce. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5. s. 224.

z divadelního provozu a nepoužívá jej od počátku své tvorby, ale že je to záměr, ke kterému se přes různé manipulování s prostorem a diváky dostal.

Ve *Wielopole*, *Wielopole* prezentoval pokoj svého dětství. Diváci pak do tohoto pokoje nahlíželi zvenčí, jako neviditelní voyerři skryti za oknem. Sledovali události v prostoru, do kterého jim nahlížet nenáleželo. Již při svém příchodu viděli zařízený pokoj nijak nezakrývaný oponou. V levém zadním rohu stála velká dřevěná skříň (která již byla použita v inscenaci *Na malém panství*, prem. 1961) (Obr. 11), před ní byla umístěna postel, na které ležel mrtvý kněz, a dvě pohřební svíce. V předním rohu byly dveře vedoucí „odnikud“ do pokoje. V pravém zadním rohu se nacházelo okno, před ním stůl a několik židlí. Na zemi před nimi byla hromada hlíny s křížem, která společně s kříží v pozadí evokovala hřbitov. Zadní stěnu vytvářely dvě posuvné dřevěné desky, kterými vcházeli a odcházeli herci na scénu. Vše působilo čistě a střídě, žádné zbytečné dekorace či barvy. Představení opět startoval Kantor svým typickým dirigentským gestem. Zasouvacími dveřmi vešli herci a rozmístili se na scénu. Tento princip dělení prostoru na diváky – hrací prostor – a konkrétní, ale zároveň neznámý, prostor vzadu a příchod herců na Kantorovo znamení na scénu, je velmi podobný jako u druhé verze *Mrtvé třídy*. Postavy se jakoby vynoří z neznámého prostoru, z „onoho světa“, a v průběhu představení se do něj vrací. Stejný je také princip ožívání mrtvých vzpomínek minulosti a nemožnost jejich uchování v přítomném čase. V *Mrtvé třídě* se Kantor vracel do dětské třídy, zde se vrací do svého vlastního pokoje, tedy prostoru konkrétnějšího a osobnějšího.

V záznamu představení Stanisława Zajaczkowskiego z Krakovského Klubu Sokół (1980) Kantor scénu doupravoval ještě při příchodu diváků. Zavřel skříň, nechal přinést postel, atd. V představování pokoje poté pokračovali v první scéně strýcové Oleg a Karol. Snažili se uspořádat předměty a osoby tak, jak skutečně v pokoji v konkrétním dni dávné minulosti byli. Je však jasné, že je to rekonstrukce něčeho nemožného. Vzpomínky se neuchovávají tak konkrétně a detailně, abychom mohli s jistotou říct, že kufr byl opravdu na skříní a ne na stole. Záhy i strýcové zjistili, že vlastně ani oni v pokoji nebyli. Stejně tak neurčitě jako vzpomínky na pokoj se vybavovaly i jednotlivé postavy. Přestože šlo o osoby Kantorovi blízké, které dobře znal, působily spíš jako karikatury bez detailně rozpracované psychologie. Tak, jako si vybavíme kufr, který v pokoji někde určitě byl, si vybavíme jen základní povahový rys či to, jak na nás člověk, kterého si pamatujeme z dětství, působil. „*In a child's memory only one feature of situations, characters, events, places and moments in time is always preserved. ...father arrives (to have his holiday), keeps swearing and packs up... mother always leaves and disappears, then: longing. The whole memory of the life of a person is marked for me by a single word, a single feature.*“¹⁹ Postavy tak měly jen několik specifických gest či replik, které je charakterizovaly a které stále dokola opakovaly. To, že šlo o Kantorovi příbuzné, bylo pochopitelné z jejich pojmenování v prvních scénách

19 „V dětské paměti je zachován pouze jeden rys situace, charakteru, události, místa a časového momentu. ...otec přijíždí (má volno), neustále nadává a balí... matka vždy zůstává a mizí, pak touží... Celá vzpomínka na život člověka je pro mě zaznamenána jediným slovem, jedinou vlastností.“ (Přeložila autorka práce.)

KANTOR, Tadeusz. *CRICOT 2 theatre 1955-1988*. Edited by Teresa Bazarnik. Cracow : Centre of Cricot 2 Theatre, 1989. s. 13.

inscenace. Byli také pojmenováni v Kantorově „partu“, který byl napsán ve scénáři, avšak na scéně přednášen nikdy nebyl. V záznamu Andrzeje Sapiji byl text pro lepší orientaci do inscenace vložen prostřednictvím titulků.

„Já:

Sedím na scéně. A zde je text mojí role (nikdy nebude vysloven):

To je moje babička,

matka mojí matky – Katarzyna.

To je její bratr, kněz.

Říkali jsme mu strýc.

Brzy zemře.

Můj otec sedí támhle. První zleva.

Na zadní straně této fotografie posílá své pozdravy. Datum: 12. září 1914.

Za chvíli přijde matka Helka.

Ostatní jsou strýcové a tety.

Teta Józka.

Strýc Stasio, deportován.

Všechny někde ve světě nakonec našla smrt.

Ted' jsou v tom pokoji, jako otištěni v paměti;

strýc Karol, strýc Olek, teta Mańka, teta Józka.“²⁰

Bytí postav na scéně a celý děj byl absolutně podmíněn a manipulován autorem. Inscenace nebyla založena na žádném textovém základu, ale jen na Kantorových vzpomínkách a fotografiích, tedy jediných možných zprostředkovatelích mrtvé minulosti. Fotografie zde hrála významnou roli a odkaz na ni zprostředkovávala skupina vojáků, kteří byli nastoupeni v pravém rohu scény přesně tak, jako na skutečně zachované fotografii z fronty z roku 1914. Oproti *Mrtvé třídě*, kde byla fotografie dětí v lavicích vytvářena, je zde tedy princip fotografie dotažen do opravdového přenesení portréту na scénu. „*The certainty of „what was“ written into the photograph evokes a metaphysical reflection on the ambiguous nature of the theatrical „here and now.*“²¹ Scénická fotografie se vztahovala ke Kantorovu dětství, protože jedním z vojáků byl Marian Kantor, tedy Kantorův otec, který odešel do války a přestože v ní nezemřel, nikdy se nevrátil ke své rodině. Reprezentovala však také vojáky a téma války obecně, čímž propojila Kantorovy osobní vzpomínky s obecnými dějinami lidstva.

20 KANTOR, Tadeusz. *Wielopole, Wielopole*. Překlad: autorka článku. Vyd. 1. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1984. 147 s. ISBN 83-08-00855-0. s. 32.

21 „Jistota toho „co bylo“, zapsaná do fotografie, evokuje metafyzickou reflexi dvojznačné povahy divadelního „tady a teď.“ (Přeložila autorka práce.)

PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *The Dead Memory Machine : Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Přeložil William Brand. Kraków : Cricoteka, 1994. 192 s. ISBN 83-901862-2-5. s. 118.

Třetím Kantorovým autobiografickým tématem bylo, vedle rodiny a Druhé světové války, náboženství. Wielopole bylo město, ve kterém vedle sebe na malém prostoru žili křesťané a židé. „*In the square stood a little shrine dedicated to one of the saints where faithful Catholics gathered. There was a well there too next to which at full moon Jewish weddings took place. On one side of the square was a church, refectory, and cemetery. On the other side, a synagogue, a few narrow Jewish streets with their own cemetery. Both sides lived in an agreeable symbiosis.*“²² Tak, jako se v hodinách *Mrtvé třídy* prolínaly základy judaismu a hebrejštiny, se i zde snoubily tyto dva duchovní světy. Ve *Wielopole*, *Wielopole* se několikrát opakovala scéna ukřižování, Helena byla ověněna trnovou korunou, zatímco seděla na židli s cedulkou „Golgota“, byly citovány pasáže z Bible o Pilátovi. Křesťanský pohřeb byl znázorněn jak rozloučením se s mrtvým, tak procesím směřujícím na hřbitov plný křížů. V neposlední řadě bylo náboženství symbolizováno i dřevěnými řehtačkami, které u křesťanů zastupují zvony, které o pašijovém týdnu nezvoní. Tento zvyk je však společný jak pro křesťanství, tak pro židovství. Židovství navíc symbolizovala několikrát se objevující postava rabína „*in a yarmulke and prayer shawl (tallis) wears on his chest a board with the Hebrew inscription „Kaddish“, referring to the traditional prayer for the dead.*“²³ Celá inscenace byla zakončena Poslední večeří (podle daVinciho obrazu), v jejímž závěru se opět obě náboženství protla smrtí rabína i kněze a následným spřátelením obou mrtvých.

Samotnou inscenaci můžeme rozdělit do pěti dějství korespondujících s aristotelským dělením dramatu na expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu. Chór je pak reprezentován rodinou v čele s tetou Maňkou.²⁴ Jednotlivé akty bychom mohli rozložit na tematické části. Každý akt otevírá scéna rodiny. Druhá část tvoří jádro každého aktu a je typická tím, že v ní proběhne trojí opakování (trojité hanobení Helky, třikrát vojáky popravený rabín, apod.). Třetí část aktu patří smrti. Když se podíváme na tuto poslední část, vidíme i její lineární logický vývoj – dvě procesí s křížem, ukřižování Adaše, úklid Smrtky po Adašově pohřbu a Poslední večeře rodiny a vojáků zakončena konečnou „mrtvou fotografií“. Je tedy patrná pevná struktura, založená ne na kauzalitě, ale na principu očekávání (např. po korunování Helky očekáváme její utrpení). Výrazný je i princip opakování stejných motivů či spíše jejich variací, podobný jako v *Mrtvé třídě*. Zde je však opakování pevně svázáno s konkrétní částí aktu. Umocněno je navíc opakováním stejných nebo podobných replik

22 „*Na náměstí stála malá kaple zasvěcená jednomu svatému, kde se shromažďovali věrní katolíci. Byl tam také pramen, kde se za úplňku konaly židovské svatby. Na jedné straně náměstí byl kostel, jídelna a hřbitov. Na druhé straně synagoga, několik úzkých židovských ulic s jejich vlastním hřbitovem. Obě strany žily v příjemné symbióze.*“ (Přeložila autorka práce.)

KŁOSSOWICZ, Jan. *Tadeusz Kantor's Journey*. Přeložil Michal Kobiałka, Editoval Richard Schechner. The Drama Review: TDR. 1986, vol. 30, no. 3, s. 98-113. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1145753>>. ISSN 1531-4715.

23 „*v jarmulce a modlitebním šálu (tallisu), odkazujícím k tradiční modlitbě za zemřelé*“ (Přeložila autorka práce.)

PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *The Dead Memory Machine : Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Přeložil William Brand. Kraków : Cricoteka, 1994. 192 s. ISBN 83-901862-2-5. s. 120.

24 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *The Dead Memory Machine : Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Přeložil William Brand. Kraków : Cricoteka, 1994. 192 s. ISBN 83-901862-2-5. s. 126.

či pohybů postav. Zintenzivňuje se tak dojem, že postavy nikdy nebudou schopny ze svého stavu vystoupit a zapojit se do přítomnosti. „*Reality becomes powerless and useless in terms of vitality*“²⁵ Na části rozebraná inscenace se stává snadno prohlédnutelnou a pochopitelnou, ovšem při zhlédnutí představení je tomu naopak. Jednotlivé scény vytvářejí pocit nekonečnosti a neustálého variování vět a gest, které jako celek vytváří atmosféru prázdnoty, nejednoznačnosti a zejména neschopnosti oživení mrtvé minulosti.

25 „*Realita se z hlediska životaschopnosti stává bezmocná a zbytečná.*“ (Přeložila autorka práce.)
PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *The Dead Memory Machine : Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Přeložil William Brand. Kraków : Cricoteka, 1994. 192 s. ISBN 83-901862-2-5. s. 122.

4. Problematika audiovizuálního záznamu

V tuto chvíli je nutné se pozastavit nad jedním typem pramenů, s kterým jsem v průběhu bádání pracovala. Jde o audiovizuální záznamy představení. V rámci zkoumání divadelních inscenací, jejichž inscenování již bylo ukončeno a které tedy není možné nikdy vidět, můžeme vycházet z literárních pramenů (tedy z recenzí, analytických studií, rozhovorů, apod.) nebo z audiovizuálních záznamů, pokud jsou k dispozici. V první řadě je nutné si uvědomit, že ani jeden z těchto pramenů nenabízí zcela objektivní pohled na věc, ale jen neúplné a nepřesné informace. Při práci s literárními prameny musíme brát v potaz autora, který chtěl nechtěl nemůže být nikdy zcela objektivní a jehož pohled je ovlivněn mnoha faktory, jako je např. věk, zaměření, světový rozhled, aj. Měli bychom tedy vždy vycházet z více zdrojů, které dohromady mohou dát určitý obraz o daném představení či inscenaci. Při práci s audiovizuálním dokumentem můžeme mít pocit, že tento problém zmizí, protože uvidíme dané představení sami na vlastní oči a nebudeme se tak muset spoléhat na popis někoho jiného. Záznam svádí k tomu myslet si, že vidíme přesně to samé, jako kdybychom se skutečně účastnili onoho představení. Opak je pravdou. Musíme si uvědomit, že „(...) *jde vlastně o jakýsi překlad z jednoho uměleckého druhu do druhého, tedy vlastně o intermediální překlad (ne-li přímo transformaci)*.“²⁶ A ten nemůže nikdy nahradit originál. Divadelní představení je jedinečné svou neopakovatelností. Vzniká v konkrétním čase a prostoru v interakci s diváky. Diváci přitom nemusí být do představení přímo aktivně zapojeni, už jen svou přítomností, projevy a energií se podílejí na průběhu představení. Diváci sledující pouze záznam představení jsou ochuzeni o toto spoluvytváření inscenace, nejsou schopni vnímat fyzickou přítomnost herců a nejsou v rámci kolektivu publika přítomni u jedinečného zrodu představení, které vzniká před jejich očima „tady a teď“. Divadlo je umění vázané na přítomnost, kterou žádný záznam nedokáže zprostředkovat.

Když pomineme tato fakta, která jsou specifická pro divadelní představení, musíme vzít také v úvahu způsob, kterým byl záznam pořízen. Zjednodušeně můžeme hovořit o dvou základních typech audiovizuálních záznamů, o tzv. dokumentu a adaptaci.²⁷ Dokument se snaží o co nejvěrnější přenesení představení do kinematografické podoby. Záznam nechce upozorňovat na své technické možnosti, a pokud je využívá, je to jen pro zvýraznění a optimalizování divadelního představení. Adaptace naopak využívá těchto filmových výrazových možností a upravuje inscenaci pro filmové médium. Často dokonce opouští divadelní představení a obohacuje ho o jiné skutečnosti, čímž může docházet k významovým posunům. Vzniká tak nová interpretace divadelního představení.

Inscenace *Mrtvá třída* byla zaznamenána třemi různými autory, přičemž každý záznam zachycuje jinou verzi této inscenace. První záznam zprostředkoval Andrzej Wajda v roce

26 ROUBAL, Jan. *Kontext(y) I. : Litteraria theatraalia cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 1999. Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla, s. 127-131. ISBN 80-244- 0057 X. s. 127.

27 ROUBAL, Jan. *Kontext(y) II. : Litteraria theatraalia cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. Hledání jména (K problematice televizních převodů divadelní inscenace), s. 151-162. ISBN 80-244-0203-3. s. 156.

1975. Tento záznam bychom mohli označit (podle rozdělení popsaného výše) jako adaptaci Kantorova díla, protože hojně využívá možností kamery, jejího postavení i pohybu a střihu. Tři scény Wajda navíc natočil v exteriéru a vyvedl tak postavy ze školní třídy do volného prostranství. Tímto posunem sice dosáhl na jednu stranu filmovými možnostmi oživení představení, na druhou však pozměnil Kantorovu ideu uvěznění postav v minulosti a neschopnost z ní vystoupit do světa přítomnosti. Wajda tedy vytvořil filmovou adaptaci, která samotné představení interpretuje. Kantor s ní ovšem nebyl spokojen. „(...) *když zhlédl filmovou verzi, rozpoutal hroznou bouři. Zakázal promítání. Film zůstal a podnes je nejčastěji demonstrovánou verzí kantorovského představení-seance.*“²⁸ Druhý audiovizuální záznam vytvořili Jacquie Bablet a Denis Bablet v roce 1980 a jde o zpracování druhé verze Kantorovy inscenace. Jde o optimalizovaný dokumentární záznam, který používá specifické filmové prostředky, jako například různé úhly pohledu či střih, pro analogické vyjádření významů divadelního představení. Záměrně tak některé momenty nebo prostředky zvýrazňuje pro nejlepší pochopení inscenačního záměru. Třetí záznam pořízený v roce 1989 Natem Lilensteinem zprostředkovává třetí a poslední verzi *Mrtvé třídy*, vytvořenou po derniéře v roce 1986 speciálně a pouze pro uvedení na Festivalu divadelních děl v Paříži. V tomto případě jde o technický dokumentární záznam představení snímáný z jedné statické kamery. Tento způsob zaznamenání inscenace, který rezignuje na možnosti filmu, se snaží poskytnout co nejvěcnější prezentaci díla. Po celou dobu zabírá celou scénu, což je z teoretického hlediska nejučelnější. Při sledování záznamu pracujícím se střihem a obrazem pořizovaným z více kamer sice vidíme detail, jako například Kantorovu zachmuřelou tvář, ovšem nevidíme, na co se v tu chvíli dívá. V tomto ohledu je tedy jedna kamera vhodnější, protože zaznamenává globální jevištní dění a můžeme tak, stejně jako diváci skutečně přítomní při představení, svou pozornost zaměřit na určitý detail, který si sami zvolíme. Nejsme tak odkázáni na subjektivní výběr střiháče. Na druhou stranu se však obraz stává pouze plochým dvojdimensionálním záznamem bez dynamiky. To je způsobeno s největší pravděpodobností naším očekáváním a vyžadováním prostředků, které film nabízí.

V roce 1983 pořídil Andrzej Sapija záznam inscenace *Wielopole, Wielopole*. Stejně jako Wajda v případě *Mrtvé třídy*, používá více kamer, střih a detailní záběry. Využívá montáže a vkládá do záznamu představení fotografie. Navíc ještě představení obohacuje o titulky teoreticky komentující dění na scéně. Zobrazený text sice pochází z Kantorových poznámek z katalogu k inscenaci, přesto jejich umístění ke konkrétním scénám jasně určuje způsob, jakým mají být nahlíženy a interpretovány.

Audiovizuální záznam nikdy nedokáže zprostředkovat atmosféru divadelního představení. Na druhou stranu však bezpochyby dokáže zachytit režijní rukopis, herecký styl a scénografii. „*Přes svou nutnou neúplnost je audiovizuální záznam divadla dosud heuristicky nejbohatším, nejkomplexnějším a nejoperativnějším pramenem pro analýzu představení jako fundamentální oblasti divadelní vědy.*“²⁹

28 UDALSKA, Eleonora. *Kontext(y) I. : Litteraria theatraalia cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 1999. Úvahy o filmové dokumentaci divadla, s. 133-136. ISBN 80-244- 0057 X. s. 135.

29 ROUBAL, Jan. *Kontext(y) I. : Litteraria theatraalia cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 1999. Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla, s. 127-131. ISBN 80-244-0057-X. s. 131.

5. Scénické principy

5.1. scénické objekty

5.1.1. objekt, bioobjekt

Kantorovo odmítání iluze v divadle souviselo s jeho přístupem ke všem objektům na scéně. Iluzivní divadlo má potřebu imitovat a reprezentovat reálné objekty. Ty pak slouží jako kulisa nebo jako rekvizita pro herce. Herec je hlavním aktérem na scéně a tyto předměty jsou prostředky, jak může dosáhnout ideálního výsledku. Kantor přistupuje k předmětům jiným způsobem. Vytrhává je z jejich reálného prostředí a vztahů a umisťuje do prostředí nového. Předměty si však uchovávají svůj primární význam – jsou pouze sami sebou. Neslouží tedy jako znak k pochopení herecké akce nebo opora pro herce, ale stojí na stejné úrovni. Jejich význam může být hereckou akcí posílen, stále však zůstává jejich primární výpovědní hodnota. Předměty se tedy stávají „herci“.

Kantor používal reálné objekty, ne předměty vyrobené pro potřeby dané inscenace. Tyto objekty nalézal v reálném světě a pouze je oživoval v divadle. Nahrazoval tedy umělecký objekt objektem reálným. Reálný objekt, který můžeme znát z běžného života, se tak stává uměleckým dílem. Kantor pro něj používá pojem „ready-made objekt“. Objekt už předem reálně hotový. Většinou šlo o předměty opotřebované, staré, rozbité. Jejich oživení tedy korespondovalo s oživováním dávno mrtvé minulosti. Zatímco v reálném životě bychom takové věci vyhodili, zde se stávají uměleckým dílem. Radikálně se tak mění jejich hodnota i divácký pohled na ně – věci, které by se dříve zdály být obyčejné a nepotřebné, získávají najednou velký význam. Zajímavé je, že tyto scénické předměty můžeme v současnosti vidět vystavené v galerii. Vedle obrazů, kterým bychom umělecké kvality připisovali okamžitě, tak může stát ošuntělá skříň nebo staré školní lavice. Pohled na ně se však radikálně mění.

Už ve svém období Divadla Nula Kantor začal s mísením herců a scénických předmětů. V inscenaci *Na malém panství* (později přejmenováno na *Šatna*) v jeden moment vypadli ze skříně herci smíchaní s pytly. Herec i pytel měli v tu chvíli stejnou hodnotu. Dá se říct, že zatímco je objekt povýšen do role herce, herec je degradován na úroveň objektu a oba se nakonec střetnou na stejné úrovni.

Podobným způsobem funguje i tzv. bioobjekt. Dal by se jednoduše popsat jako kříženec předmětu a živého herce. Kantor použil bioobjekt poprvé v inscenaci *Mládenečci a kočkodani* v období Nemožného divadla. Herec měl na sobě připoután nějaký předmět, např. dveře, se kterým byl po celou dobu představení nerozlučně spjat. Předmět vyjadřoval nějaký stav nebo vlastnost postavy či její závislost na něm samém. „Bez herců by byl tento předmět vrakem, neschopným akce. Z druhé strany jím byli herci omezováni a jejich role a činy vycházeli z něj.“³⁰ Akce tedy mohla být vedena jak hercem, tak i do jisté míry předmětem či jejich vzájemným konfliktem. Stejným způsobem byl bioobjekt použit i v *Mrtvé třídě*. Konkrétním bioobjektem v inscenaci byl například Muž s bicyklem, na kterém byl přidělaný malý manekýn. Točením kličkou se bicykl pohyboval a manekýn

30 HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Vyd. 1. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6. s. 201.

mával, ovšem pohyb s ním v úzké uličce okolo lavic byl jistě velmi náročný. Také Žena s oknem byla neustále spjata se svým předmětem, který navíc určoval i její charakter. Vždy když stála s oknem na židli, sledovala s veškerým zájmem, jako pomlouvačná klepna, dění ve třídě a opatřovala ho komentáři. Okno tedy do jisté míry určovalo její charakter.

5.1.2. manekýn

Dalším neživým objektem na scéně byli manekýni. Figuríny či marionety životní velikosti podobné skutečným lidem. Prání použít loutky jako náhradu namísto živých herců (když pomineme produkci loutkových divadel) propagoval během období romantismu Kleist, který prohlašoval, že herec, jakožto živý organismus, narušuje divadelní představení a to jednak pro svoje omezené schopnosti a dále pak kvůli svému neustálému ovládání vědomí. Symbolisté tuto myšlenku rozvíjeli, protože považovali herce za entitu, která narušuje divadelní dílo svými nepředvídatelnými emocemi a vášněmi. Loutky, které byly ovládány loutkářem, navíc vyjadřovaly i obsahové sdělení jejich děl, totiž že člověk nejedná svobodně, ale je manipulován vnějšími metafyzickými silami. Dalším a asi nejznámějším zastáncem názoru, že herec ničí hodnotu divadelní inscenace, byl Edward Gordon Craig. Herce považoval za sebestředné osoby, vystavující se před diváky, a požadoval jejich náhradu nadloutkou. Tedy bytostí bez egoismu. Stejně tak „Craig odsuzuje výraznou mimiku, které jeho současníci přikládají velký význam. Mimiku, všechny grimasy, které jsou často tak směšné, a které mají dodat „život“ hraným postavám, Craig nenávidí, obličej je pouze jeden z prostředků konvenčního realismu.“³¹ Craigovo odmítnutí herce svědčí a je v souvislosti s jeho odmítnutím jevištního realismu, v čemž se s Kantorem shoduje. Kantor toho však nechtěl dosáhnout zavržením herce. „*I do not share the belief that the MANNEQUIN (or WAX FIGURE) could replace the LIVE ACTOR, as Kleist and Craig wanted. This would be too simple and naive. (...) Its appearance complies with my ever-deepening conviction that it is possible to express life in art only through the absence of life, through an appeal to DEATH, through APPEARANCES, through EMPTINESS and the lack of a MESSAGE. The MANNEQUIN in my theatre must become a MODEL through which pass a strong sence of DEATH and the conditions of the DEAD. A model for the live ACTOR.*“³²

V tomto ohledu se Kantorovy požadavky blíží, více než k symbolistům, k chápání loutek v náboženských rituálech afrických a čínských kmenů. Loutky zde byly vždy spojeny

31 CRAIG, Edward Gordon. Herec a nadloutka 3.. Přeložila Eva Poskočilová. *Loutkář*. 1993, č. 12, s. 266-271. ISSN 1211-4065. s. 270.

32 „Nesdílím přesvědčení, že MANEKÝN (nebo VOSKOVÁ FIGURÍNA) může nahradit ŽIVÉHO HERCE, jak to chtěl Kleist a Craig. To by bylo příliš jednoduché a naivní. (...) Jeho vzezření je v souladu s mým stále se prohlubujícím přesvědčením, že je možné vyjádřit život v umění jen skrze jeho absenci, skrze odvolání k SMRTI, skrze PODOBNOST, skrze PRÁZDNOTU a nedostatek OBSAHU. MANEKÝN se v mém divadle stává MODELEM, který zprostředkovává silný pocit SMRTI a stav MRTVÝCH. Má být modelem pro živého HERCE.“ (Přeložila autorka práce.)

KANTOR, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces : Essays and Manifestos, 1944-1990*. Editoval a přeložil Michal Kobiálka. Berkeley, Los Angeles (California) : The Regents of the University of California, 1993. 430 s. ANSI: Z39.48-1948. s. 112.

s uctíváním kultu předků a s pohřebními rituály. Na Pobřeží Slonoviny byly používány figury zhruba metrové velikosti při pohřebním procesí. Měly pomoci zemřelému odejít na onen svět. „*V Zairu u kmene Bwende přispíval k pokojnému odchodu zemřelého rituál zvaný niombo; toto slovo znamená zároveň rakev v podobě velkého manekýna.*“³³ Vysušená mrtvola náčelníka kmene byla obalena do tkanin, ze kterých byl vymodelován manekýn asi tři metry vysoký a čtyři metry široký. Hlava byla opatřena vlasy, vousy, otevřenýma očima i zuby. Manekýn se tak stal přesnou kopií zemřelého. „*Loutky mohly mrtvé buď představovat, nebo vystupovat k jejich počtě. Fangové, žijící v Kamerunu a v Gabunu, ve svém iniciačním rituálu melane užívají figurky na tyčkách, aby vzbudili u iniciantů zážitek setkání se zemřelými předky.*“³⁴ Stejný zážitek se snažil Kantor vyvolat během představení *Mrtvé třídy* i *Wielopole*, *Wielopole* v divácích. Na scéně zobrazoval a prezentoval postavy zjevující se jakoby z onoho světa. Postavy podobné lidským bytostem, ale přitom svým chováním a pohyby neskutečně vzdálené našemu světu. Kantor se snažil vytvořit „nové divadlo“ ne zahrnutím herce, ale právě přiblížením se k tomuto rituálnímu chápání herce a manekýna.

Craig chápal manekýna jako možnost přiblížení vyššímu duchovnímu ideálu. Kantor naopak přistupoval k manekýnům jako k objektům „nižšího“ umění jarmarečních bud či iluzionistů. Manekýni, figuríny, dvojníci zde byli chápáni jako něco hrůzného a děsivého. Vytvoření umělého člověka se vztahovalo k šarlatánství, kouzlům, magii a vysmívalo se bohu i přírodě. Svým vzhledem byli sice blízcí člověku, uvnitř však mrtví a prázdní. Jako figury v muzeu voskových figurín, udivovali svou vizuální dokonalostí, ale zároveň děsili svou mrtvolností. Manekýn tedy nepředstavoval mrtvého člověka, ale vyvolával v divácích pocit setkání se smrtí jako takovou skrze svoji prázdnotu. V tomto ohledu se mu měl herec co nejvíce přiblížit. Kantor tímto způsobem zprostředkování smrti a nicotnosti skrze manekýna a herce manekýnovi podobnému degradoval metafyziku mrtvého světa. Svět mrtvých už není tajemným světem ploužících se stínů, ale světem, ve kterém se mrtví chovají tak, jako za svého života. Tedy se všemi svými nedostatky a špatnými vlastnostmi. Mrtví lidé nejsou někým, kdo se vybaví v obřadné vzpomínce. Mají stejné vlastnosti, jako za svého života, ale působí prázdně, vzdáleně a cize, jako z jiného světa. „*Pokusme si představit tu fascinující situaci: naproti těm, kteří zůstali na jedné straně, se tyčí člověk, který je k nerozeznání podobný a přesto /díky jakési tajemné a geniální operaci/ nekonečně vzdálený, otřesně cizí, jako mrtvý, odříznut neviditelnou – a stejně tak strašlivou a nepředstavitelnou – bariérou, jejíž skutečný smysl a hrůza se nám zjevuje pouze ve snu.*“³⁵

Poprvé Kantor použil manekýny v inscenaci *Vodní slípka* (prem. 1967) a *Ševci* (prem. 1970). Sloužili jako doplňující orgán pro herce, tedy pouze jako materiál. Šlo o vytvoření tzv. lidské asambláže, tedy technicky řečeno o obohacení lidského těla o další část z jiného materiálu. Herec měl například mezi nohama připevněný trup a hlavu manekýna,

33 JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky : Skici z teorie loutkového divadla*. Vyd. 1. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s. ISBN 80-902482-0-9. s. 254.

34 JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky : Skici z teorie loutkového divadla*. Vyd. 1. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s. ISBN 80-902482-0-9. s. 253.

35 HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Vyd. 1. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6. s. 204.

který vypadal stejně jako on a vytvářel tak zrcadlový odraz hlavy a trupu herce. V roce 1974 použil Kantor manekýny v inscenaci *Balladyna*, kterou režíroval M. Górkiewicz v Krakovském Divadle Bagatela a ke které Kantor vytvářel scénografii. V tomto případě manekýni už odkazovali ke smrti.

Inspirací pro použití manekýnů v inscenaci *Mrtvá třída* byly bezesporu povídky Bruno Schulze, v nichž se manekýni objevují. „*In the story the old man carried a copy of himself from the past: a wax figure of a child in a school uniform.*“³⁶ Pro Schulze symbolizoval manekýn, stejně jako pro Kantora, nevhodnou a lacinou imitaci života. V *Mrtvé třídě* vystupovalo jedenáct manekýnů dětí (Obr. 12) a jeden manekýn dospělého školníka. Ten byl k nerozeznání podobný živému představiteli této postavy. Manekýni dětí představovali starce a stařenky před mnoha lety, jejich dětské tváře jim byly v některých rysech podobné. Poprvé se objevili na scéně ve „velkém entré“, kdy s nimi starci a stařenky za zvuku valčíku přišli na scénu a poprvé se promenádovali kolem lavic. Většinou na nich děti různě visely a symbolizovaly tak jejich ztracené dětství a nesetřesitelnou vzpomínku na něj. V některých scénách seděli manekýni v lavicích a představovali tak obraz starců před mnoha lety.

V inscenaci *Wielopole, Wielopole* byli manekýni také použiti. Konkrétně několik manekýnů kněze a manekýn Helky, kteří představovali jejich dvojníky, a také manekýni několika vojáků bez uniforem zastupujících mrtvá těla vojáků padlých ve válce. Manekýni byli použiti ve scénách ukřižování či násilí (pohazování s Helkou Kantor). Manekýn kněze byl ještě ve dvou scénách brán v souvislosti s živým knězem, kdy se postavy snažily určit, který kněz je ten skutečný. Kantor chtěl na těchto scénách ukázat, že zobrazování minulosti není nikdy dokonalé, umění nedokáže nikdy zcela přenést na scénu minulost, a že manekýn a herec jsou při zobrazování minulosti na stejné úrovni, oba nedokonalí.

5.1.3. herec

Herectví souvisí s odmítnutím realistického iluzivního divadla. Herec nevytváří dramatickou postavu, ale osvojuje si jen sadu několika charakteristických pohybů a gest, které opakuje jako automat. Nevytváří tak postavu jednající na základě vnitřní hlubinné motivace, ale na výrazovém pohybu. Tím se podobá loutce či manekýnovi. Pohyby působí nepřirozeně, automatizovaně, nejde o herectví prožívání. Charakter postavy je založen na jedné nebo několika málo vlastnostech, což koresponduje s uchováváním vzpomínek, kdy si pamatujeme jen nejvýraznější rysy člověka (ať už jde o pohyb, způsob mluvy či vlastnost). Tato specifika pak určují postavu po celou dobu inscenace a jsou neustále opakována. „*Důležitý byl přitom rytmus opakování, který z kontinuální akce dělal postavy jednoho gesta: Řekněme, že se vidím jako malého chlapce, který sbírá houby. Vidím klišé: skláním se, беру a uříznu houbu. A opět se vidím: skláním se a seberu houbu. A to pulsuje. Ve vzpomínce to nevypadá jako ve filmu,*

36 „V jedné povídce starý muž provede kopii sebe sama v minulosti: voskovou figurínu dítěte ve školní uniformě.“ (Přeložila autorka práce.)

KLOSSOWICZ, Jan. *Tadeusz Kantor's Journey*. Přeložil Michal Kobiálka, Editoval Richard Schechner. The Drama Review: TDR. 1986, vol. 30, no. 3, s. 98-113. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1145753>>. ISSN 1531-4715. s. 107.

*kde bych šel a sbíral houby. Tam se pouze skláním.*³⁷ Tento princip opakování, který se nikam dál nerozvíjí, ukazuje nemožnost oživit minulost pomocí lineárního příběhu. Automatické pohyby a odpsychologizování postav vyvolává pocit prázdnoty a mrtvolnosti. „*Před očima diváků stojí herec, který na sebe bere úděl mrtvého. Z představení blízkého obřadu a ceremoniálu se stává ořes. Rád pro něj užívám slovo metafyzický.*“³⁸ Herec se zdá velmi podobný nám, na druhou stranu velmi vzdálený, cizí, mrtvý. Divák v něm měl vidět nejen postavu, kterou herec představoval, ale jeho prostřednictvím pocítit prázdnotu a smrt.

Představení jsou opakováním jednotlivých pohybů a gest, ale i opakováním jednotlivých scén a rytmikou, podobná rituálům. Opakování mohlo působit dojmem nahodilosti, ale probíhalo podle přesně nadefinované partitury. Jednotlivé sekvence mohly být pokaždé různě dlouhé či mít různou intenzitu, což určoval svými gesty Kantor, ovšem tyto jednotlivé pasáže za sebou následovaly podle přesně ustálených pravidel. Na stejném principu funguje opakování pevně stanovených částí rituálu. V obou případech má přesné opakování přinést účinnost a platnost představení/obřadu. V inscenaci *Mrtvá třída* tak činnosti známé z běžného života, jako je hlášení se dětí ve školních lavicích, získávají daleko větší hodnotu. Stejně tak odkazuje k rituálu pohyb po scéně do kruhu. Ten se objevil jak u *Mrtvé třídy*, kdy herci obcházeli lavice, tak u *Wielopole, Wielopole*, kdy uprostřed kruhu stál jeden z nich. Ve vícero zemích je se vstupem do dospělého života spojen rituál zakoušení iniciační smrti. „*Je nutné zemřít, aby bylo možné zrodit se jako nový člověk.*“³⁹ „*Inicianti z kmene Kissi v gwinejských lesích – podobně jako v nejrůznějších afrických společenstvích - mají nabílená těla jako přízraky a pohybují se jako automaty nebo loutky, jejich kroky, ba i nejmenší gesta jsou stereotypní, v zajetí rytmu bubnů, ovládaných mistrem rituálu. Ačkoli je tento obřad hluboce závažný, uplatňuje se v něm i směšnost, satira, a dokonce i výtrysky agresivity (...)*“⁴⁰ Stereotypnost, nabílené obličeje i popsané chování je velice podobné tomu, co Kantor vytvořil v inscenaci *Mrtvá třída*. Samozřejmě, že nemůžeme mluvit o rituálu jako takovém, který vzniká pro konkrétní účel a v jasně definované komunitě lidí (ať už účastníků či diváků rituálu). Šlo stále o divadlo. V rámci obou inscenací však můžeme mluvit o použití formy rituálu.

Herci nezobrazovali roli, kterou by si nazkoušeli, do které by se vžili a kterou by oživovali na scéně. Nepředstavovali někoho, kým nejsou. Kantor po hercích nechtěl, aby na scéně hráli, ale aby do určité míry byli sami sebou a uvědomovali si svou participaci na divadelním představení. S tím souvisela i jeho přítomnost na scéně, kdy herce nenechával sklouznout k přehrávání a exhibicionismu. Osobnost herce propojoval se vzpomínkou na osobu z minulosti, čímž vznikala mezi oběma dramatický konflikt. Kantor toto spojení

37 Metoda klisz /rozhovor/ *Dialog*. 1977, č. 2, s. 119-134. ISSN 0163-3732. in: HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Vyd. 1. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6. s. 203.

38 PILÁTOVÁ, Jana. Zemřelá třída. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 70-72. ISSN 0862-7258. s. 70.

39 JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky : Skici z teorie loutkového divadla*. Vyd. 1. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s. ISBN 80-902482-0-9. s. 256.

40 JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky : Skici z teorie loutkového divadla*. Vyd. 1. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s. ISBN 80-902482-0-9. s. 253.

ve svém manifestu popisuje jako „pronajmutí si“ charakteru postavy z minulosti. Stejně tak můžeme tuto postavu chápat jako Dybuka. Tedy ducha zemřelého, který se vrací z onoho světa, vstupuje do těla jiného živého člověka a promlouvá skrze něj. Herec tedy někdy jedná, jakoby ho ovládal někdo jiný, někdy „*hraje sebe sama*.“⁴¹ Herec tímto způsobem nevytváří iluzivní realitu. Naopak zůstává do určité míry ve světě přítomnosti. Existuje sice v realitě jiného časoprostoru, než ve které se nacházejí diváci, ale stále je s touto jejich realitou spjat.

To, že se herec měl více přiblížit manekýnovi než hrát, skutečně na scéně být a absolutně plnit Kantorovu představu, vyžadovalo jistě výjimečné herce. A to ne ve smyslu zkušeností a popularity. Kantor se naopak obklopoval lidmi, kteří doposud nebyli zkaženi hereckými manýry. Tedy většinou neherci, jenž byli tvární, a které si mohl Kantor vymodelovat podle svého obrazu. Důležitější než herecké vzdělání, byla energie, zápal pro věc, vlastní invence a v neposlední řadě vzhled. Veškerá práce na inscenaci začínala vytvářením jevištních hereckých akcí založených na jednotlivých ideách. „*Nepíšu hry. Je to společná práce*.“⁴² Kolektivním zkoušením bez předem připraveného textu tak vznikaly situace, jevištní akce, text, přičemž Kantor vycházel z přirozenosti herců. „*Až potom se začnem obracet k textu, který však musí dostatečně odpovídat už vytvořeným situacím, podle nich si ho upravuji*.“⁴³ Herci tedy nebyli absolutními loutkami, ale do jisté míry i tvůrci inscenace. Ovšem konečné slovo měl autokrat Kantor. A herci tomuto „*proslulému «tyranovi» herců zůstali kupodivu věrni celá desetiletí*.“⁴⁴ Musíme však stále brát v úvahu, že Kantorův režisérský přístup byl důsledkem toho, že chápal inscenaci jako celek, který musel dokonale splňovat jeho představu a ve kterém do sebe muselo vše absolutně zapadat. Pro něj tedy „*hercem není jen hráč rolí, «není to profese nebo sociální role», ale hercem je všechno «lidé, předměty, místo – později manekýn», co účinkuje v jevištní akci*.“⁴⁵

5.2. Kantorova přítomnost na scéně

V obou rozebíraných inscenacích byl Kantor po celou dobu představení přítomný na scéně. Poprvé se takovým způsobem podílel na inscenaci *Vodní slípka* (prem. 1967) a od této chvíle byl přítomný na všech dalších představeních. Na sobě měl své civilní oblečení, které však vždy korespondovalo s celkovou vizuální kompozicí scény. On byl tím prvním, co diváci viděli, když vcházeli na místo, kde se představení konalo. Je to logické, protože když člověk někam vchází, všímá si samovolně nejdříve osob, které vidí. V tomto

41 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Přeložila autorka práce. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5. s. 221.

42 ZAVADILOVÁ, Hana. Před mýma očima minulost vstala z hrobu a šklebila se na mě smrt!. *Divadelní noviny*. 2011. roč. 20, č. 7, s. 12-13. ISSN 1210-471X. s. 12.

43 Le Theatre en Pologne /rozhovor/. *Film a divadlo*. 1980. roč. 17. č. 12. s. 34.

44 EFFENBERGER, Julius. Nehynoucí Tadeusz Kantor. *Literární noviny*. 1991, 31/2, ISSN 1210-0021. s. 8.

45 HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Vyd. 1. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6. s. 199.

případě Kantora. Až poté se zabývá odkrytou scénou. Je to podobné, jako kdyby šel člověk na výstavu, kterou by mu sám autor prezentoval a nebál se za svoje dílo postavit. Takto vždy stál před svým dílem Kantor. Tím spíš, že každý objekt přítomný na scéně, měl vlastní estetickou hodnotu a můžeme ho tak pokládat za jednotlivé umělecké dílo, které s těmi dalšími pojí společné téma. Kantor tímto způsobem prezentoval celé divadelní představení. Nejde o předvádění výsledného díla, se kterým je autor hotov a které tedy žije už bez něj, „vlastním životem“, ale o prezentování díla, které je se svým autorem nerozlučně spjato a které bez něj má jen poloviční význam. Tímto přístupem Kantor dával divákům možnost vnímat jak jeho osobu, tak jeho dílo. Jeho, který žil svým dílem a který se ho snažil předat přesně podle svých představ a jedinečně pro dané publikum (například různým temporytmem). Nešlo tedy jen o prezentaci výsledného díla, ale o dílo jako demonstraci autorova způsobu života, chápání, názorů, pohledů.

Po usazení diváků Kantor každé představení „odstartoval“ gestem typickým pro dirigenty, což bylo jasné znamení pro herce. Znamení dostávají samozřejmě herci všech divadel (například zhasnutí v sále, hudba), to není nic nového, ovšem zde bylo toto znamení autora, jasně viditelné a čitelné pro diváka. Šlo o to, aby si divák uvědomil, že toto je znamení pro herce a oni teď budou něco předvádět. A toto gesto bylo navíc odlišné ve svém sdělení. Například uvedení představení od uvaděčky říká: „Tak jsem si vás usadila, všechno je připraveno a herci, kteří jsou v zákulisí, vám teď zahrají divadlo.“ Zahájení hercem, který ještě nehraje konkrétní postavu, například po úvodní přednášce k dílu, je už přítomností herce samého více osobní a říká: „Teď se pohodlně uvelebite, protože začíná divadlo.“ Kantorovo gesto jasně říká: „Všichni sedíte, scéna je v pořádku, mám vše tedy připravené, abych vám ukázal svoje dílo.“

Během představení pak Kantor „dirigoval“ dál. Dával dílu takový tvar, jaký byl přesně v jeho představách. Gesty hercům udával tempo a rytmus inscenace, dával pokyny i zvukaři ohledně hlasitosti hudby. Po scéně se libovolně pohyboval (zejména po jejím obvodu) a svým chováním dával okamžitou zpětnou vazbu hercům. Vstupoval s nimi do kontaktu prostřednictvím gest a mimiky. Představení nijak nenarušoval slovy nebo zastavováním či opakováním scén, které by mohly být předvedeny lépe. Když se mu však něco nelíbilo nebo když se nějakou scénou baval, diváci to na něm viděli. K hercům přicházel jako pomocník, ale zároveň jako dráb, který na ně každou vteřinu představení dohlížel. Stejně tak jim svou přítomností neustále připomínal, že prezentují dílo, ale nejsou skutečně jeho postavami, že jsou herci. Herci, kteří vědí o tom, že hrají a nepropadávají této skutečnosti, neprožívají se. Když nějaký herec přesto sklouzl k přehnanému předstírání či nežádoucímu patosu, stačilo, aby Kantor k tomuto herci jen přišel a připomenul mu svou přítomnost na scéně. Zničil tak iluzi, které herec propadl, protože na scéně byl stále jako autor/režisér. Někdy herce i fyzicky opravoval, např. v jedné scéně v *Mrtvé třídě* ukazoval herec nataženou rukou do diváků a Kantor mu ruku posunul více doprava. Ve *Wielopole, Wielopole* zase např. pomáhal herečce Marii Kantor ve scéně, v níž jako židovský kněz třikrát za sebou umírala, vstávat. Během přestavení také hercům často upravoval kostým. V neposlední řadě na scéně manipuloval s předměty. V *Mrtvé třídě* např. manipuloval s manekýny, posouval záchod, ve *Wielopole, Wielopole* točil klíčkou u postele, čímž se celá postel otáčela po horizontální ose, zavíral zadní zasouvací dveře, posunul okno. Většina předmětů měla zespodu přidělaná kolečka, takže se s jejich manipulací počítalo.

Kantor svou přítomností na scéně rozhodně nebral ohled na diváky. Jak (nejspíš poněkud nadneseně) prohlásil: „*Zajímá mě jen mé osobní, individuální dílo. Nedělám představení pro publikum. Stojím mimo, mimo společnost.*“⁴⁶ Během představení se tak mohlo stát, že divák viděl po nějakou dobu třeba Kantorova záda, či že mu Kantor přesně do výhledu posunul velkého nehybného manekýna školníka. Jde však o to, že takový přístup korespondoval s vytvořením divadla, které se nesnaží divákovi ukázat zaprvé jednostrannou inscenaci (každý divák vidí inscenaci jinak), zadruhé iluzivní realitu (ale realitu divadla ve spojení s realitou diváků).

Kantorova přítomnost na scéně není jednoznačná a můžeme ji chápat a přičítat jí více významů. V první řadě Kantora můžeme vnímat, jak už bylo naznačeno, jako režiséra, který aktivně pracuje s děním na scéně a vytváří tak ideální podobu představení. Kantor však nemanipuluje jen s herci, ale i se samotnými diváky. Svým sledováním toho, co se děje na scéně, je svým způsobem totiž také divákem. Dá se říct, že tak nastavuje divákům zrcadlo. Divák se dívá na někoho, kdo se dívá na představení. Vedle toho se Kantor tímto jednáním stává součástí kolektivu diváků. Když budeme pozorně sledovat dění v hledišti jakéhokoliv představení, můžeme si všimnout, že divák je součástí celé divácké masy a funguje v závislosti na ní. Snaží se zapadnout, nebo se naopak vůči ní vymezit. Například v situaci, kdy se na scéně děje něco, co neumí sám zhodnotit, přidává se automaticky k reakci davu. Na scéně se něco stane, divák o tom přemýšlí a ostatní diváci se tomu začnou smát. Divák automaticky vyhodnotí tuto situaci na základě ostatních a v první řadě jí chápe jako takovou, že by se jí měl také zasmát. Poté se k tomu může samozřejmě postavit buď tak, že se jí zasměje také, i když úplně neví proč, nebo se jí smát nebude a pokusí se pochopit, proč se jí ostatní smějí. Do třetice ji může vyhodnotit jako nehodnou smíchu a proti reakci ostatních se vymezit. V každém případě však reakce okolí dává (kromě samotného dění na scéně) impulzy. S tímto faktem pracuje i Kantor, který poskytuje divákům skrze sebe sama tyto „divácké“ impulzy. Z jeho mimiky odečítáme, co se na scéně vydařilo méně a co naopak bylo lepší než obvykle. Kantor svým civilním chováním ovlivňuje diváckou pozornost. Nutí diváka, aby ho po většinu času sledoval, a také mu prostřednictvím svého pohledu ukazuje, kam by se měl dívat. Samozřejmě to není dogmatickým pravidlem, ale je logické, že když Kantor soustředí svou pozornost na jednoho herce nebo když se k němu přiblíží, divák si ho bude spíš všímat. Můžeme tedy říct, že Kantor využil v minulosti používaný princip klaky, přičemž ji omezil pouze na jednoho člověka (sama sebe) a veřejně umístil na scénu.

Na druhou stranu můžeme jeho chování chápat jako jistou individualizaci diváka. Vidíme Kantora, jako diváka odtrženého z masy a jedináčím absolutně individuálně pouze na základě dění na scéně. Divák ho tak může chápat jako vzor pro svou vlastní individualizaci, pro uvědomění si své jedinečnosti. V inscenaci *Wielopole, Wielopole* je pak tato divácká individualizace uvedena do maxima. Je to však opět Kantor, kdo se stává tím nejdůležitějším divákem inscenace, protože na scéně se vyjevují postavy jeho mrtvých příbuzných. On se dívá na své zhmotnělé vzpomínky z dávné minulosti, ke kterým má jednoznačně jiný vztah než divák. Vedle toho se svou přítomností ocitá v jejich prostoru,

46 *Světové divadlo. Tovstonogov - Brook - Kantor - Tolstoj - Shakespeare - Witkiewicz.* Redaktor Luboš Bartošek, Blanka Calábková. Praha : Divadelní ústav, 1979. 205 s. s. 76.

do kterého vlastně nepatří, protože žije tak jako diváci v současnosti. Jeho přítomnost můžeme chápat tak, jak ji popsal Michel Foucault: „*In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent.*“⁴⁷ V tomto případě je tím druhým prostorem prostor vytvořený ze vzpomínek. Kantor se v něm pohybuje, přestože do něj nepatří. Spojuje tak dva světy, dvě dimenze, které jsou obě skutečné – svět mrtvých vzpomínek a svět přítomnosti. Minulost a přítomnost se skrze prostor propojují.

Vedle toho můžeme Kantora svým způsobem vnímat i jako herce. V první verzi *Mrtvé třídy* sice ještě, kromě vypnutí mechanické kolébky, nemá žádnou samostatnou větší akci, ale můžeme ho tak chápat ve smyslu jeho bytí na scéně. Tím totiž propojuje svět diváků se světem mrtvých. Jako jakýsi prostředník, který se pohybuje na hranici mezi těmito dvěma realitami. Můžeme to pokládat za jeho specifickou a rozhodně významnou roli. Ve druhé verzi této inscenace se už do dění na scéně aktivně zapojil tím, že ve scéně pohřbu, kdy herci vyjmenovávali jména mrtvých, jim roznášel a rozdával parte. Sám si pak jedno nechal a z vizuálního pohledu tak zapadl mezi ostatní herce. I když neseděl s ostatními v lavici, ale stál vedle nich, všichni shodně drželi před svým tělem stejné parte se stejným jménem. V první verzi parte roznášela postava repetenta, která v této verzi už není a Kantor se tak stal jakousi její variací. V inscenaci *Wielopole, Wielopole* už měl takových rolí více – otáčel mrtvého kněze, v jiné scéně, kdy zůstali jen oni dva na scéně, ho zvedl za ruku ze země a odvedl do zadních dveří. Během inscenace seděl na židlích, na kterých se později hrálo, a celkově se více pohyboval uvnitř hracího prostoru a ne jen na jeho okraji, jako tomu bylo u *Mrtvé třídy*. Nejvýraznější je pak poslední scéna této inscenace, kdy Kantor zůstal sám na scéně a precizně skládal ubrus, který zůstal na stole z předchozí scény poslední večere. Se závěrečným dirigentským gestem, které bylo ještě podtrženo hudbou, odešel za zasouvací dveře, odkud se po celou dobu představení vyjevovaly jednotlivé postavy. Tyto dveře se za ním zavřely. Kantor, tak jako jiné postavy, vstoupil do světa mrtvých vzpomínek. Ve scénáři této inscenace je Kantorova role ještě potvrzena úvodním textem (který však na scéně nebyl pronášen):

Já:

Sedím na scéně. A zde je text mojí role (nikdy nebude vysloven):

To je moje babička,

matka mojí matky – Katarzyna.

*(...)*⁴⁸

47 „V zrcadle vidím sebe tam, kde nejsem, v nereálném, virtuálním prostoru, který se otevírá za povrchem; jsem tam, kde nejsem, druh stínu, který dává mému já vizualitu, který umožňuje vidět sebe sama tam, kde nejsem.“ (Přeložila autorka práce.)

FOUCAULT, Michel. Of Other spaces. In: KANTOR, Tadeusz. A Journey Through Other Spaces : Essays and Manifestos, 1944-1990. Editoval a přeložil Michal Kobiálka. Berkeley, Los Angeles (California) : The Regents of the University of California, 1993. 430 s. ANSI: Z39.48-1948. s. 338.

48 KANTOR, Tadeusz. *Wielopole, Wielopole*. Vyd. 1. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1984. 147 s. ISBN 83-08-00855-0. s. 32.

Kantorova role je tedy hrát sama sebe. Je hlavní postavou inscenace, přestože nemá žádný mluvený text. Jeho největší rolí je být na scéně a konfrontovat se se vzpomínkami ze svého dětství, se svojí minulostí. S tím souvisí i dění, které předchází samotné inscenaci, kdy během příchodu diváků Kantor ještě detailně upravoval scénu. Přivezl postel s mrtvým knězem, zavřel skříň, posunul židle. Může se to zdát jako nevinné poslední upravování scény, ale kdyby ho divák neměl vidět, tak by ho puntičkářský Kantor dívat nenechal. Toto upravování už souvisí s Kantorovou rolí, kdy se snaží co nejvěrněji zrekonstruovat obraz pokoje ze svého dětství.

Vedle toho musíme neodmyslitelně chápat Kantora jako autora. To je patrné z obsesivní potřeby prezentovat inscenaci pokaždé v co nejideálnější podobě a ne ji vytvořit a nechat ji napospas svému životu a logicky i proměnám, ke kterým skrze reprízování vždy dochází. Inscenace podléhala neustálé Kantorově kontrole. Kantor mohl během představení jednotlivé scény zkracovat nebo prodlužovat, měnit temporytmus. V inscenaci *Wielopole*, *Wielopole* sám odděloval jednotlivá dějství otevřením zadních posuvných dveří.

Máme tedy co dočinění se čtyřmi možnými (a vzájemně se nevylučujícími) způsoby, jak chápat Kantorovu přítomnost na scéně. Jako režiséra, který režiruje i během představení, jako diváka, jako herce (ať už ztvárňující roli nebo sebe sama) a jako autora. „*He says that the reason for his presence on stage is his need to see whether or not the principles of his aesthetic, which are imbedded in the piece, come across clearly. (...) He says that he is on stage to control the interaction between illusion and reality taking place during a performance. His presence plays with reality in order to crush whatever illusion still exists.*“⁴⁹

5.3. prostor

Kantor pracoval už od počátku své autorské divadelní tvorby s nedivadelním prostorem. Vycházel z předpokladu, že divadlo, kterému může divák uvěřit, divadlo, které má být skutečné a ne skutečnost pouze předstírat, se nemůže odehrávat v divadelním prostoru. Divadelní prostor (stejně tak jako např. galerie nebo muzeum) považoval za sterilizované a imunitní místo, kde je vše připravené pro recepci fikce a iluze. Divák je vychovaný k tomuto místu takto přistupovat a očekávat prezentaci iluze. Kantorovo pojetí inscenace, jako reálného samostatného uměleckého díla, které pracuje se skutečnou realitou života, stejně jako například happening, tak nemohlo být zasazeno do takového umělého prostoru.

Ve svých dřívějších inscenacích pracoval Kantor s různým rozvržením scény. V inscenacích *Mrtvá třída* i *Wielopole*, *Wielopole* byli diváci od hracího prostoru striktně

49 „Říká, že důvod jeho přítomnosti na scéně je jeho potřeba vidět, zda principy jeho estetiky, které jsou ukotveny v díle, mají jasný účinek, či ne. (...) Říká, že je na scéně, aby kontroloval interakci mezi iluzí a realitou odehrávající se v průběhu představení. Jeho přítomnost si pohrává s realitou s cílem zničit cokoli, co stále je iluzí.“ (Přeložila autorka práce.)

KŁOSSOWICZ, Jan. *Tadeusz Kantor's Journey*. Přeložil Michal Kobialka, Editoval Richard Schechner. The Drama Review: TDR. 1986, vol. 30, no. 3, s. 98-113. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1145753>>. ISSN 1531-4715.

oddělení. V *Mrtvé třídě* diváci seděli po dvou stranách a hlediště bylo jasně separováno provázkem. Toto oddělení obsahově koresponduje se zobrazením dvou různých světů - světa současného a světa minulosti, do kterého divák nemá právo svou přítomností zasahovat. Třída má svůj předobraz jak v Kantorových vzpomínkách na jeho školní léta, tak v reálné opuštěné třídě, kterou našel během své dovolené u moře. Prostor školní třídy je společně známý pro všechny ve víceméně stejné podobě. Každý má v paměti vzpomínky na svojí školní lavici, můžeme tedy mluvit o univerzálním prostoru, který budou znát všichni potencionální diváci.

Přestože inscenace *Wielopole, Wielopole* byla prostorově uspořádána jako divadlo kukátkového typu, nejde o princip, který by Kantor přejal z iluzivního divadla, ale o záměrné rozvržení, ke kterému došel. Opět jde o významotvorné oddělení současného světa reprezentovaného hledištěm a zhmotnělého světa minulosti. *Wielopole, Wielopole* vychází z Kantorovy osobní vzpomínky na pokoj jeho dětství. S tím souvisí i název inscenace, odkazující k reálnému Kantorovu rodnému městu Wielopole. Vzpomínka na toto konkrétní místo je přenesena do trojdimensionální podoby pokoje a skrze umění zprostředkována divákovi. Konkrétní podoba pokoje však nikdy nebude taková, jaká reálně byla v minulosti. Tento fakt je divákovi předložen hned v počátku inscenace. Už při příchodu diváků Kantor upravoval jednotlivé části pokoje (přivezl postel, na které ležel kněz, zavřel skříň, posunul židli). V první scéně pak v upravování prostoru do takové podoby, v jaké vypadal v minulosti, pokračovali strýc Karol a strýc Oleg. Jejich jednání však nemohlo být úspěšné a to ne proto, že by se navzájem neshodli, ale proto, že uspořádat takový pokoj bylo jednoduše nemožné. Vzpomínky nikdy nemohou existovat jako realita v přítomném čase a prostoru. „*If, however, we take small pieces out from it one by one – for example, a piece of a carpet, a window, a street going nowhere, a ray of sunshine that hits the floor, father's yellow leggings, mother's coat, a face behind the window – maybe we will begin to put together a real ROOM of our childhood.*“⁵⁰ Nešlo tedy o to vytvořit iluzivní prostor co nejvíce podobný reálnému pokoji z minulosti (to by vedlo pouze k postavení kulisy), ale o vytvoření nového pokoje na základě jednotlivých vzpomínek.

Musíme vzít také v úvahu, že pokoj Kantorova dětství byl spolu se situacemi, které se v něm odehrávaly, celkem intimní záležitost. Zde byl prezentován před diváky. To je také druhý důvod, proč takový pokoj nemůže nikdy být tím, čím byl v minulosti. Diváci byli posazeni do hlediště, které do tohoto pokoje vůbec nezasahovalo. Byli tak tímto rozsazením postaveni do pozice voyerů či vetřelců, kteří svým pohledem zasahují do cizího soukromí. Při prezentaci díla však nutně museli být bráni v úvahu, protože jinak by došlo jen k iluzivnímu přehrávání situací z minulosti. Herci proto hráli směrem do diváků, což vyvolávalo pocit, jakoby jim skrze sebe chtěli postavy tohoto pokoje a jejich akce co nejvíce přiblížit, přehrávat.

50 „Když z něho nicméně vezmeme malé části jednu po druhé – například kousek koberce, okno, ulici vedoucí nikam, sluneční paprsek, který se dotýká podlahy, otcovy žluté spodky, matčin kabát, tvář za oknem – možná dáme dohromady reálný POKOJ našeho dětství.“ (Přeložila autorka práce.)

KANTOR, Tadeusz. *Wielopole, Wielopole*. In: KANTOR, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces : Essays and Manifestos, 1944-1990*. Editoval a přeložil Michal Kobialka. Berkeley, Los Angeles (California) : The Regents of the University of California, 1993. 430 s. ANSI: Z39.48-1948. s. 332.

Ve *Wielopole, Wielopole* vyjadřoval prostor myšlenku inscenace. Stejně tak, jako nelze rozmístit jednotlivé předměty na scéně, nelze totiž ani vybudovat lineární příběh, který by se nestal pouhým iluzivním a navíc fiktivním přehráním minulosti. Stejně marná jako snaha o uspořádání prostoru je i snaha o rekonstruování akcí a situací. Tak jako pokoj nemůže být skutečný, tak i situace mohou zůstat jen jako útržky vzpomínek z minulosti.

V obou inscenacích můžeme hovořit, kromě hlediště a hrací plochy, ještě o třetím prostoru. Prostoru, ze kterého přicházeli herci na scénu. U *Mrtvé třídy* šlo o tmavé pozadí/zákulisí za lavicemi, ve kterém se postavy ztrácely a ze kterého se znovu vynořovaly. Ve *Wielopole, Wielopole* šlo o prostor „za dveřmi“. Ten můžeme chápat jako místo jiné reality, jiné dimenze naší fantazie či jako svět minulosti, ze kterého se postavy vynořovaly.

5.4. zvuk a světlo

5.4.1. zvuk

Důležitou součástí obou inscenací byl zvuk. Záměrně nepoužívám slovo hudba, která v sobě ukrývá už představu melodické skladby, ale zvuk. Ten mohl být jak reprodukován, tak i přímo vytvářený na scéně. Leitmotivem inscenace *Mrtvá třída* byla upravená část staromódního waltzu *François* od Adama Karasińskiego. Tato skladba je, stejně jako části Witkiewiczova dramatu, samostatným prvkem vloženým do inscenace jako do koláže. Vázala se na pasáže ztraceného dětství. Herci na tuto hudbu v lavicích vstávali a ožívali, nebo se společně proměnovali kolem lavic. Druhým zvukem použitým v inscenaci bylo bouchání dvou dřevěných kuliček, které narážely do stěn pohyblivé kolébky. Tento rytmický dunivý zvuk byl spojen s motivem smrti, tedy s pasážemi Uklízečky/Smrtky, vzpomínáním jmen zesnulých a reprodukovatě zněla i společně s židovskou ukolébavkou, kterou nelibým způsobem zpívala žena nad prázdnou mechanickou kolébkou. Zvuk se tak vracel jako vzpomínka na chvíli, kdy byly kuličky ještě skutečně v kolébce. Důležitější roli než melodie hrál rytmus (i v případě melodického waltzu, byl podstatnější jeho rytmus, podle kterého se herci pohybovali). Za zmínku stojí i rytmické pasáže ve stylu libozvučného voicebandu, které vytvářeli herci při odříkávání abecedy, pořekadel nebo chederu.

V inscenaci *Wielopole, Wielopole* byla hudba spojená ne s jednotlivými akcemi, ale přímo s postavami a s jejich specifickým charakterem. Chopinovo scherzo *h-moll Op. 20* (s motivem *Spinkej, Jezulátka*),⁵¹ které by se dalo přirovnat svou melodičností k waltzu *François*, znělo vždy s příchodem Strýce Stasia, který k němu točil kličkou své „kataryny.“ (Obr. 13) S postavou mrtvého kněze a babičky, která chce vykonat poslední obřady, byl spojen Žalm 110 „*nahraný během mše v kostele v Niedzicy*.“⁵² Pochod „*Šedá pěchota*“ doprovázel příchod vojáků nebo samotného Mariana Kantora. Několikrát za sebou zpívala postava Malého Rabína židovskou píseň, než byla vojáky postřílena. Vedle těchto melodických pasáží byly, stejně jako v *Mrtvé třídě*, použity rytmické zvuky. Šlo o rytmické bouchání, které bývá přirovnáváno ke zvuku přibíjení na kříž, a cvakání řehtaček, které bylo vytvářeno ve druhém aktu přímo na scéně. Dvakrát se ozval zvuk kulometu.

Je důležité si uvědomit, že zvuk zde neslouží pouze k doladování či podmalovávání scénických akcí, ale je samostatnou významnou a významovou složkou inscenace. Stejně podstatné, jako zvuk, je pak na druhou stranu ticho.

5.4.2. světlo

Kantor ve svých inscenacích nepoužíval žádné světelné efekty a žádné divadelní svícení. Divadelní světlo je podle něj, vedle rampy a opony, třetím problémem divadla, které vytváří iluzi, proti níž Kantor bojoval. Přirozené bílé nedivadelní světlo naopak navozuje

51 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Přeložila autorka práce. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5. s. 236.

52 PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Přeložila autorka práce. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5. s. 236.

dojem autentičnosti. V *Mrtvé třídě* proto visely nad lavicemi pouze tři lampy s obyčejnými žárovkami. Byl to jediný použitý zdroj světla, což dalo možnost vyniknout tmavému pozadí, ze kterého herci vstupovali na scénu, a vytvářelo tak dojem jejich zjevování se z prázdna, z onoho světa mrtvé minulosti. Ve *Wielopole, Wielopole* Kantor pracoval se světlem stejným způsobem a v záznamu Andrzeje Sapiji si můžeme všimnout, že nad scénou visely dokonce tytéž lampy, jako v *Mrtvé třídě*.

6. Závěr

Cílem práce bylo popsat základní principy tvorby Tadeusze Kantora během jeho poslední divadelní etapy Divadla smrti. První část práce, pro lepší zařazení do celkového kontextu Kantorovy tvorby a pro zobrazení cesty, kterou se jeho tvorba ubírala, stručně popsala předchozí období a významné inscenace divadla Cricot 2. Hlavním cílem společným pro všechna období byla Kantorova snaha o nalezení nového tvaru divadla, které nebude iluzivní formou pouze interpretovat literární dílo. Jednotlivé principy používané v období Divadla smrti vycházely z předchozích poznatků. Dále se práce zaměřila už na konkrétní inscenace *Mrtvou třídu* a *Wielopole, Wielopole*, konkrétně na jejich stručnou analýzu. V obou inscenacích tematicky šlo o osobní výpověď Kantora, o návrat do jeho vlastní minulosti prostřednictvím vzpomínek, které nechával na scéně ožít. Minulost svého života kladl do souvislosti s obecnými dějinami lidstva a také s přítomností. Postavy jakoby se snažily znovu ožít skrze divadelní přítomnost „tady a teď“. Tímto prolínáním minulosti s přítomností, kterou ještě umocnil svou osobní přítomností na scéně, se Kantor snažil o popření jevištního realismu. Jednotlivými principy, které Kantor používal ve snaze o vytvoření díla, které realitu pouze nenapodobuje, ale vytváří svou vlastní, se práce zabývala v daných kapitolách. V první řadě šlo o opuštění divadelního prostoru. Scénografie i kostýmy vycházely z předmětů nalezených v běžném životě, tzv. ready-made, které prostřednictvím divadla získávaly uměleckou hodnotu, ale přesto si uchovávaly svou primární výpovědní podstatu. Kantor používal skutečné předměty běžného života, které nevznikly pouze k účelu vytvoření divadelní inscenace. Na stejné úrovni s předměty stáli herci, kteří v Kantorových inscenacích neměli výsostné postavení. Naopak je Kantor degradoval na úroveň předmětu, materiálu, či je dokonce propojoval s předměty, čímž vznikaly tzv. bioobjekty. Velmi specifictví jsou pro toto období manekýni, kteří svou podstatou odkazovali ke smrti a ztracené minulosti. Měli se stát modelem pro herce, který neměl ztělesňovat postavu, ale skrze své tělo zprostředkovat a oživit vzpomínku na osoby z minulosti. Způsob hraní, při kterém měli herci do jisté míry na scéně být sami za sebe, také odkazuje na spojení minulosti s přítomností. Významnou roli hrálo i světlo a zvuk. Kantor se snažil o vytvoření syntetického divadla, ve kterém mají všechny složky inscenace stejnou důležitost. Výsledné dílo bylo prezentací osobnosti Kantora. Bylo a je nepřenosné a neinscenovatelné jiným režisérem v jiném divadle. V souvislosti s touto sebeprezentací jakožto autora je i Kantorova přítomnost na scéně při každé repríze inscenace.

S Kantorovou smrtí zemřelo i jeho dílo. Divadlo Cricot 2 zaniklo a zůstalo jen několik audiovizuálních záznamů představení, skrze které můžeme jeho tvorbu nahlížet dnes. Otázkou, do jaké míry jsou tyto záznamy schopné přenést výpověď o Kantorově tvorbě, se práce rovněž zabývá. Kantor však zanechal svůj odkaz nejen v divadelních inscenacích a výtvarných pracích, ale i teoretických studiích a manifestech, ve kterých rozebírá a popisuje svoje myšlenky, aby nemohlo dojít k dezinterpretaci jeho díla. Pro archivaci těchto materiálů i většiny uměleckých děl během svého života založil instituci Cricoteka, která dodnes slouží jako významný zdroj informací pro divadelní historiky, teoretiky i praktiky.

Popsání základních principů tvorby Tadeusze Kantora by mělo přiblížit jeho pohled na divadlo. Podle mého názoru mohou být některé myšlenky a postupy obohacující a v některých ohledech stále aktuální i v dnešní době. Práce se tímto snaží o oživení

vzpomínky na tohoto avantgardního umělce, který v naší zemi není tolik známý a zmiňovaný, jako tomu je například ve Francii či Itálii, a shrnutí scénických postupů používaných v rámci období Divadla smrti.

Použité zdroje

Seznam knih

FISCHER-LICHTE, Erika. Dejiny drámy. Přeložil Adam Bžoch. Vyd. 1. Bratislava : Divadelný ústav, 2003. 521 s. ISBN 80-88987-47-4.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Vyd. 1. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6.

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky : Skici z teorie loutkového divadla*. Vyd. 1. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s. ISBN 80-902482-0-9.

KANTOR, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces : Essays and Manifestos, 1944-1990*. Editoval a přeložil Michal Kobiálka. Berkeley, Los Angeles (California) : The Regents of the University of California, 1993. 430 s. ANSI: Z39.48-1948.

KANTOR, Tadeusz. *CRICOT 2 theatre 1955-1988*. Edited by Teresa Bazarnik. Cracow : Centre of Cricot 2 Theatre, 1989.

KANTOR, Tadeusz. *Wielopole, Wielopole*. Vyd. 1. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1984. 147 s. ISBN 83-08-00855-0.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelní ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského : Na prahu divadelní antropologie. Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2009. 581 s. ISBN 978-80-7008-239-3.

PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *The Dead Memory Machine : Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Přeložil William Brand. Kraków : Cricoteka, 1994. 192 s. ISBN 83-901862-2-5.

PŁEŚNIAROWICZ, Krzysztof. *Kantor : Artysta końca wieku*. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. Teatr miłości i śmierci, s. 348. ISBN 83-70-23-623-5.

ROUBAL, Jan. *Kontext(y) II. : Litteraria theatralia cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. Hledání jména (K problematice televizních převodů divadelní inscenace), s. 151-162. ISBN 80-244-0203-3.

SCHULZ, Bruno. *Republika snů*. Přeložili Otakar Bartoš, Erich Sojka, Vlasta Dvořáčková, Iveta Mikešová. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1988. 449 s. ISBN 01-074-88.

UDALSKA, Eleonora. *Kontext(y) I. : Litteraria theatralia cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 1999. Úvahy o filmové dokumentaci divadla, s. 133-136. ISBN 80-244- 0057 X.

Seznam časopisů

BABLET, Denis. „The Mask“ a nadloutka. Přeložil Vladimír Jindra. *Loutkář*. 1993, č. 12, s. 270-274. ISSN 1211-4065.

BANU, Georgers. Závěť a láska : Rozhovor Georgese Banu s Tadeuszem Kantorem. Přeložil Petr Himmel. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 73. ISSN 0862-7258.

BARANOWA, Anna. Krakovská skupina : avantgarda a tradice. Přeložil Josef Mlejnek. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 81-87. ISSN 0862-7258.

BOROWSKI, Wiesław. Tadeusz Kantor : čas cesty. Přeložila Jana Pilátová. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 79-80. ISSN 0862-7258.

CÍSAŘ, Jan. Panteatralismus a divadelní imperialismus. *Loutkář*. 1993, č. 9, s. 195-197. ISSN 1211-4065.

CRAIG, Edward Gordon. Herec a nadloutka 1.. Přeložila Eva Poskočilová. *Loutkář*. 1993, č. 10, s. 246-247. ISSN 1211-4065.

CRAIG, Edward Gordon. Herec a nadloutka 2.. Přeložila Eva Poskočilová. *Loutkář*. 1993, č. 11, s. 242-244. ISSN 1211-4065.

CRAIG, Edward Gordon. Herec a nadloutka 3.. Přeložila Eva Poskočilová. *Loutkář*. 1993, č. 12, s. 266-271. ISSN 1211-4065.

Divadlo života a smrti Tadeusze Kantora. *Scéna*. 1991, roč. 16, č. 2, s. 7. ISSN 0139-5386.

DWORAKOWSKA, Zofia. Zofia Dworakowska - Jsou jiní : (Tadeusz Kantor, Mercin Jaruszkiewicz, Piotr Tomaszuk). Přeložil Jan Jiřík. *Loutkář*. 2009, roč. 59, č. 5, s. 203-205. ISSN 1211-4065.

EFFENBERGER, Julius. Nehynoucí Tadeusz Kantor. *Literární noviny*. 1991, 31/2, ISSN 1210-0021.

FISCHER, Eileen. The Dead Class. *The Drama Review: TDR*. 1979, vol. 31, no. 3, s. 417-418. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/3219351>>. ISSN 1531-4715.

Já reálný. *Svět a divadlo*. 1991, roč. 2, č. 1, s. 48-49. ISSN 0862-7258.

JŮNA, Jaroslav. Tadeusz Kantor. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 62-64. ISSN 0862-7258.

KANTOR, Tadeusz. Divadlo smrti. Přeložil Jaroslav Jůna. *Loutkář*. 1993, č. 11, s. 245. ISSN 1211-4065.

KIEBUZINSKA, Christine. *Theatre Journal*. 1993, vol. 45, no. 1, s. 130-131. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/3208602>>. ISSN 1527-2109.

KŁOSSOWICZ, Jan. Scenariusz przedstawienia, postzapis. *Dialog*. 1977, č. 2, s. 119-134. ISSN 0163-3732.

KŁOSSOWICZ, Jan. Tadeusz Kantor's Journey. Přeložil Michal Kobialka, Editoval Richard Schechner. *The Drama Review: TDR*. 1986, vol. 30, no. 3, s. 98-113. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1145753>>. ISSN 1531-4715.

KOČÍ, Julie. Gisèle Vienne. *Taneční zóna*. 2009, roč. 13, č. zima, s. 12-18. ISSN 1213-3450.

KÖNIGSMARK, Václav. O Craigovi v souvislostech časových i nadčasových. *Loutkář*. 1993, č. 10, s. 248. ISSN 1211-4065.

KOWSAR, Mohammad. *Theatre Journal*. 1982, vol. 34, no. 1, s. 109-110. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/3207280>>. ISSN 1527-2109.

KRAKOWSKI, Piotr. Divadlo Tadeusze Kantora. Přeložila Irena Lexová. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 65-69. ISSN 0862-7258.

KRAKOWSKI, Piotr. Divadlo Tadeusze Kantora. Přeložila Irena Lexová. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 65-69. ISSN 0862-7258.

Le Theatre en Pologne /rozhovor/. *Film a divadlo*. 1980. roč. 17. č. 12. s. 34.

MACHALICKÝ, Jiří. Svobodné umění z časů nesvobody. *Lidové noviny*. 2003, roč. 16, č. 106, s. 22. ISSN 0862-5921.

MAKONJ, Karel. Spíše o manekýnech než o manekýnách. *Loutkář*. 2003, 5, s. 203. ISSN 1211-4065.

Mezi divadlem a výtvarným uměním. *Československý loutkář*. 1990, roč. 40, č. 2, s. 28. ISSN 0323-1178.

MUNDER, Heike. Tadeusz Kantor : The Big Demiurge. *Flash Art*. 2010, vol. 18, no. 275, s. 74-77. ISSN 0394-1493.

Nenazval tmu noci. *Svět a divadlo*. 1995, roč. 6, č. 6, s. 104-117. ISSN 0862-7258.

Od divadla moderny k postmoderně : Lence Jungmannové s nadějí v její procitnutí. *Divadelní revue*. 2000, roč. 11, č. 2, s. 3-10. ISSN 0862-5409.

PILÁTOVÁ, Jana. Zemřelá třída. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 70-72. ISSN 0862-7258.

Pod širákem rozhlasu : útržky rukopisu III.. *Divadelní noviny*. 2002, roč. 11, č. 16, s. 16. ISSN 1210-471X.

Přehled tisku. *Světové divadlo*. 1979, č. 9, s. 57-59. ISSN 0139-6633.

PTÁČKOVÁ, Věra. Naše úzkosti. *Svět a divadlo*. 1992, č. 9-10, s. 74-78. ISSN 0862-7258.

SCHULZ, Bruno. Traktát o manekýnech neboli Druhá kniha genesis. *Loutkář*. 2003, č. 5, s. 203. ISSN 1211-4065.

Sem tam světovým divadlem : (8.3.1994). *Divadelní noviny*. 1994, roč. 3, č. 5, s. 8. ISSN 1210-471X.

Středoevropan Tadeusz Kantor. *Divadelní noviny*. 1992, roč. 1, č. 1, s. 8. ISSN 1210-471X.

Světové divadlo. Tovstonogov - Brook - Kantor - Tolstoj - Shakespeare - Witkiewicz. Redaktor Luboš Bartošek, Blanka Calábková . Praha : Divadelní ústav, 1979. 205 s.

ZAVADILOVÁ, Hana. Před mýma očima minulost vstala z hrobu a šklebila se na mě smrt!. *Divadelní noviny*. 2011, roč. 20, č. 7, s. 12-13. ISSN 1210-471X.

Webové stránky

CRICOTEKA - Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora [online]. c2005 [cit. 2011-06-20]. Cricoteka.pl. Dostupné z WWW: <<http://www.cricoteka.pl/pl/index.php>>

Audiovizuální záznamy

WAJDA, Andrzej. Umarła klasa [The Dead Class]. TVP, 1976, 75'

LILENSTEIN, Nat. Umarła klasa [The Dead Class]. La Sept, Paris 1989, 92'

BABLET, Jacquie, BABLET, Denis. Umarła klasa [The Dead Class]. L'Equipe „Théâtre et moyens audiovisuels” du Groupe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS, Prato 1980, 89'

SAPIJA, Andrzej. Wielopole, Wielopole. W.F.O. Łódź 1984, 70'

ZAJĄCZKOWSKI, Stanisław. Wielopole, Wielopole. OTV Kraków 1983, 70'

Obrázová příloha



Obr. 1

Deštníky, asambláž. Archiv Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 2

Mechanický stroj použitý v inscenaci *Blázen a jeptiška* (1993). Archiv Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



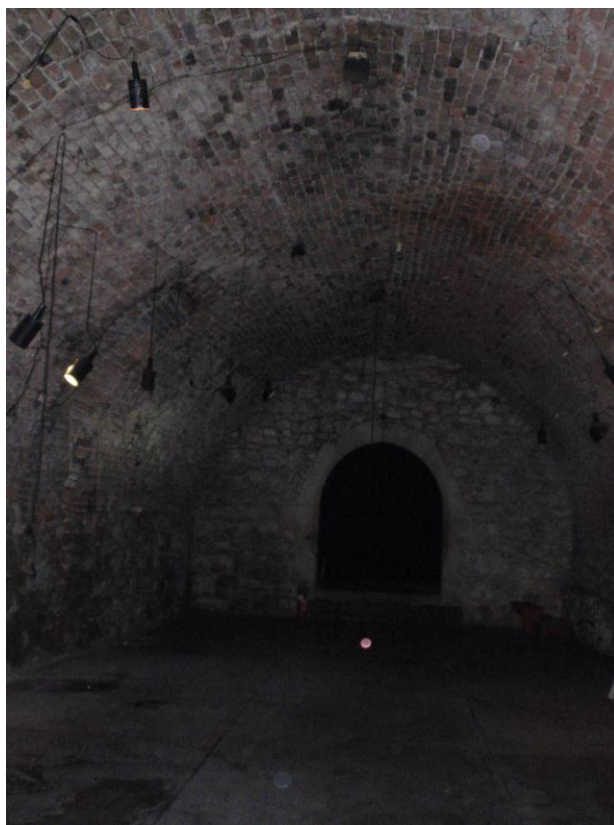
Obr. 3

Cricoteka, centrum pro dokumentaci díla Tadeusze Kantora. Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 4

Hrob Tadeusze Kantora s vlastnoručně navrženým náhrobkem. Hřbitov Rakowicki, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 5

Galerie Krzysztofory. Szczepańska 2, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 6

Jeden ze dvou trojúhelníků sloužící v inscenaci *Mrtvá třída* jako hanba. Galerie Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 7

Rodinný stroj použitý v inscenaci *Mrtvá třída*. Galerie Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



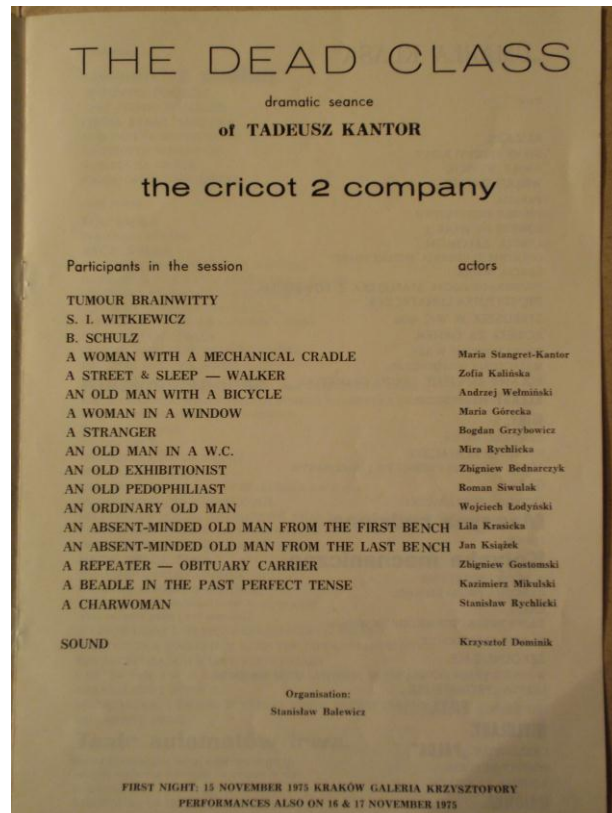
Obr. 8

Scénické objekty použité v inscenaci *Mrtvá třída* (bílý trojúhelník sloužící jako hanba, mechanická kolébka, WC). Galerie Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 9

Manekýn školníka z druhé verze inscenace *Mrtvá třída*. Galerie Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 10

Program k inscenaci *Mrtvá třída*. Archiv Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 11

Skříň použitá v několika inscenacích T. Kantora. Galerie Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Obr. 12

Manekýni dětí použiti ve druhé verzi inscenace *Mrtvá třída*. Galerie Cricoteky, Kanonicza 5, Krakov. Foto: autorka práce.



Photo by M. Buscarino

Obr. 13

Strýc Stasio, inscenace *Wielopole*, *Wielopole*. Foto: M. Buscarino v *The Drama Review: TDR*. 1986, vol. 30, no. 3, s.111